

**Kulttuurisen identiteetin esittämisen keinot Riikka Pulkkinen
teoksessa *Vieras***

Elina Uusitalo
Tampereen yliopisto
Yhteiskuntatieteiden tiedekunta
Kirjallisuustieteen maisteriopinnot
Pro gradu -tutkielma
Huhtikuu 2019

Tampereen yliopisto

Yhteiskuntatieteiden tiedekunta

Kirjallisuustieteen maisteriopinnot

UUSITALO, ELINA: Kulttuurisen identiteetin esittämisen keinot Riikka Pulkkinen teoksessa *Vieras*

Pro gradu -tutkielma, 80 sivua

Huhtikuu 2019

Tutkielmani aihe on kulttuurinen identiteetti Riikka Pulkkinen romaanissa *Vieras*. Tutkimuskysymyksenä on, minkälaisilla kaunokirjallisilla keinoilla teoksessa esitetään kulttuurista identiteettiä sekä minkälaisia merkityksiä tämä muodostaa teoksen teeman kannalta. Kulttuurinen identiteetti on tutkielmani avainkäsite. Lähestyn aihetta transkulttuurisuuden näkökulmasta, mikä viittaa kulttuuristen identiteettien kohtaamistilaan. Lähestyn transkulttuurisuutta Homi K. Bhabhan käsitteillä. Bhabhan mukaan kulttuurinen identiteetti on jatkuvassa liikkeessä ja hybridisyyden prosessissa.

Kulttuurinen identiteetti ja transkulttuurisuus ovat jatkuvasti globalisoituvan maailman näkökulmasta ajankohtaisia aiheita. Kirjallisuus ja kirjallisuudentutkimus voivat tuoda aiheeseen monialaista näkökulmaa, joka ei ilman niitä tulisi esiin. Nostalgiantutkimus on esimerkki tällaisesta näkökulmasta ja käsittelen tutkielmassani sen kautta tavoitettavia kulttuurisen identiteetin ulottuvuuksia. Tutkielmani teoreettinen viitekehys perustuu nostalgiantutkimuksen osalta ennen kaikkea Svetlana Boymin kaksitasoiseen nostalgiateoriaan, jossa nostalgia jakautuu restoratiiviseen ja reflektiiviseen ulottuvuuteen. Nostalgialla on tärkeä tehtävä kulttuurisen identiteetin hybridisyyden prosessin kannalta, sillä muisti on osa tätä prosessia ja sitä, miten yksilö hahmottaa henkilökohtaista ja yhteisöllistä historiaansa. Väitän, että tutkielmani myötä tulee ilmi, miten transkulttuurisuudella on *Vieraassa* useita kerroksia. Nämä kerrokset ulottuvat henkilöhahmojen kokemukseen itsestään ja kulttuuristaan. Esitän, että niitä kuvataan osittain tiedostaen mutta myös tiedostamatta yhteisön arvoihin ja traditioihin nojaten.

Tutkielmani sijoittuu myös feministisen kirjallisuudentutkimuksen viitekehykseen, sillä tarkastelen sukupuolen vaikutusta kulttuurisen identiteetin kokemukseen ja kuvaukseen. Sukupuolentutkimusta lähestyn Judith Butlerin feministisen teorian ja vartalon julkisen ulottuvuuden kautta. Kulttuurista ja seksuaalista identiteettiä analysoin Satu Gröndahlin esittämän performatiivisen identifikaatioprosessin kautta.

Tarkastelen tutkielmassani rasismia ja kulttuurista omimista osana kulttuurisen identiteetin kuvausta. Tässä käytän intersektionaalista analyysia, joka Gröndahlin määritelmän mukaan tarkoittaa kulttuuristen ja yhteiskunnallisten diskursiivisten vallan kategorioiden limittymisen, rakentamisen ja ylläpitämisen tarkastelua. Tutkin, millaisessa vuorovaikutuksessa yhteiskunnalliset valtarakenteet ja ennakkoluulot ovat teoksessa keskeisen osan saavan vierauden tunteen kanssa. Kristillinen kirkkoinstituutio nousee tutkielmassani merkittävään asemaan valtaa ylläpitävänä rakenteena.

Erittelen ja analysoin teoksessa esiintyviä symboleja ja motiiveja sekä niiden muodostamaa merkitystasoa. Käytän symbolien ja motiivien määrittelyssä Yrjö Hosiainluoman jaottelua, jonka perusteella käsittelen symbolit uusien abstraktien merkitysten rakentajiksi. Motiivit taas ovat toistuvia elementtejä, jotka rakentavat teoksen tematiikkaa. Tulkitsen *Vieraassa* matkat ja peilit motiiveiksi, jotka rakentavat ja tukevat teoksen minuuden uudelleen rakentamisen teemaa. Symboleiksi lajittelen tanssin, uskontokuvaston ja New Yorkin. New York on teoksessa utopistisia piirteitä saavuttava kaupunki, joka esittäytyy kulttuurisena kontaktivöhykkeenä. Utopian määritelmässä käytän idealisoivaa ja romantisoivaa käsitystä, missä korostuu arkisesta irrottautuminen ja kaipaus.

Avainsanat: kulttuurinen identiteetti, nostalgia, toiseus, symbolit, kulttuurinen hybridisyys, sukupuoli-identiteetti, rasismi, motiivit

Sisällys

1	Johdanto	5
1.1	Tutkimusaihe ja kohdeteos	5
1.2	Teoreettinen tausta ja keskeiset käsitteet	7
2	Kulttuurisen identiteetin tasot ja risteyskohdat <i>Vieraassa</i>	13
2.1	Kerrostumien transkulttuurinen identiteetti	13
2.2	Sukupuoli kulttuurisen identiteetin elementtinä	18
3	Nostalgia kulttuurisen identiteetin rakentajana.....	25
3.1	Nostalgia kaipuuna kotiin	25
3.2	Nostalgian reflektiiviset ja restoratiiviset tasot <i>Vieraassa</i>	27
3.3	Ajan ja paikan problematiikka	34
4	Toiseus, vieraus ja rasismi	38
4.1	Irrallisuuden ylläpito ja intersektionaalinen näkökulma.....	38
4.2	Kulttuurinen omiminen.....	43
4.3	Kaksi kertomusta rasismista	45
5	Kulttuurisen identiteetin symboliikka ja motiivit	51
5.1	Matkojen merkityksellisyys	51
5.2	Uskonnolliset elementit	54
5.3	Utopistinen New York	59
5.4	Tanssi minuuden symbolina	66
6	Lopuksi	71
	Lähteet.....	78

1 Johdanto

1.1 Tutkimusaihe ja kohdeteos

Elämme globalisoituvassa maailmassa, jossa muuttoliikennettä ei pidätele valtioiden väliset rajat eivätkä ihmiset välttämättä identifioitu vain yhden kulttuurin edustajiksi. Uusista sukupolvista löytyy yhä useammin kolmannen kulttuurin lapsia, jotka elävät eri kulttuurissa kuin jossa heidän vanhempansa ovat syntyneet (Pollock & Van Reken 1999, 19). Riikka Pulkkinen romaani *Vieras* (=V, 2012) on kertomus juuri tästä. Päähenkilö Maria on elänyt kolmannen kulttuurin lapsuuden jo toisessa polvessa, ja teoksessa hän etsii aikuisiällä yhteyttä kuolleeseen äitiinsä tämän nuoruuden asuinmaan ja -kaupungin kautta matkustamalla Amerikkaan. *Vieras* on kuvaus tästä matkasta ja sen synnyttämistä muistin takaumista sekä Marian nuoruuteen että lähimenneisyyteen. Teoksen merkittäviä sivuhenkilöitä ovat seitsemänvuotias Yasmina, joka on myös kolmannen kulttuurin lapsi, sekä New Yorkissa asuvat, afrikkalaiset juuret omaavat Mélanie ja Tuntematon. On siis perusteltua väittää, että *Vieraan* hahmot ovat kulttuurisessa välitilassa.

Tässä pro gradu -tutkielmassani tarkastelen kulttuurisen identiteetin kuvaamisen keinoja *Vieraassa* kirjallisuustieteen näkökulmasta. Tutkin, minkälaisilla kaunokirjallisilla keinoilla kulttuurista identiteettiä tuodaan esiin teoksessa sekä minkälaisia merkityksiä kulttuurisen identiteetin murrostilat ja kerrostumat teoksessa saavat. Olen valinnut kulttuurisen identiteetin määrittelyyn transkulttuurisuuden ja kulttuurisen hybridisyyden näkökulman. Avainkäsitteenä tutkielmassa on kulttuurinen identiteetti, jota kirjallisuudentutkimuksen lisäksi käytetään esimerkiksi kulttuurintutkimuksessa ja sosiologiassa.

Vieras on kertomus lähtemisestä, vieraudesta ja toiseudesta, kulttuurisen identiteetin merkityksestä ja monialaisuudesta, rasismista, sekä tyttären suhteesta kuolleeseen äitiinsä. Teos alkaa Marian lähdöstä New Yorkiin ja alusta asti on selvää, että Maria pakenee jotakin traagista. Maria on ammatiltaan pappi, ja hän on menettänyt äitinsä teini-iässä. Lukijalle rakennetaan nykyhetken rinnalla kuvaa menneisyyden tapahtumista Marian muisteluiden kautta. Takaumat sijoittuvat Marian teini-ikään syömishäiriön, kristillisen uskonlahkon ja äidin menetyksen aikaan. Teoksessa kulkee rinnakkain myös Yasminan tarina, jossa hän joutuu rasistisen väkivallanteon uhriksi. Maria on ystäväystynyt Yasminan kanssa ja tuntee tapahtumista tuskaa, joten matka New Yorkiin on Marialle myös etäisyyden ottamista kipeisiin muistoihin. New Yorkissa Maria tutustuu tanssinopettajana toimivaan Mélanieen ja

alkaa itsekin vuosien tauon jälkeen tanssia uudelleen. Maria aloittaa matkallaan seksisuhteen Tuntemattomaksi kutsumansa miehen kanssa ja alkaa odottaa lasta.

Pro gradu -tutkielmassani pyrin analysoimaan, kuinka paikan käsite on vuorovaikutussuhteessa kulttuurin tasojen kanssa, kuten traditioiden ja yhteisöllisen muistin. Siirtolaisuuskirjallisuudelle on tyypillistä tunne väärässä paikassa olemisesta (sense of displacement), joka syntyy usein kulttuurien risteyskohdassa (Eeva 2003, 111). Väärässä paikassa olemisen tunne toteutuu *Vieraassa* niin kulttuurisen identiteetin etsimisen ja kokeilujen kautta kuin määrittelemättömänä kaukokaipuuna:

Haluaisin lähteä, jo kolmetoistavuotiaana minussa on tämä kaukokaipuu, vaikka isäni ei ole vielä ajanut autoa tieltä ja vaikken vielä ole joutunut oman elämäni kynnykselle. Myöhemmin, kaukana pohjoisessa pikkupitäjässä, kaipuu muuttuu koti-ikäväksi. (V, 142.)

Lainauksessa kiteytyy teoksessa esiintyvä selittämätön kaipaus. Maria kuvittelee äitinsä käymää sisäistä monologia ja aistii tämän menneisyydessä tunteman kaipauksen. *Vieraassa* onkin paljon kaipauksen kuvausta ja nostalgiaa, joka tiivistyy seuraavaan pohdintaan: ”Mutta varsinainen kysymys kuuluu: kummat ovat onnellisempia, ne, jotka eivät osaa kaivata koska eivät tiedä muusta, vai ne, jotka kaipaavat koska kantavat mukanaan niin montaa maailmaa?” (V, 15.) Tähän kysymykseen Maria etsii teoksessa vastausta. Lähestyn aihetta Svetlana Boymin (2001, 41) nostalgian kaksitasoisen tulkinnan kautta, jossa nostalgia jakautuu restoratiiviseen (restorative) ja reflektiiviseen (reflective). Marian muistin kautta esitetty äiti ja hän itse ovat kaipauksen repimiä hahmoja, joille väärässä paikassa olemisen tunne on tuttu. Heidän kulttuurisen identiteettinsä kuvauksessa on läsnä sekä toiseuden tunne että utopian viehätys.

Tanssi ja ruumiillisuus ovat *Vieraassa* vahvasti läsnä ja lähestyn näitä aihepiirejä useammassakin kohtaa tutkielmaani. Maria tanssii molemmissa aikatasoissa, sekä nykyhetkessä että menneisyydessä, ja teoksessa kuvataan myös hänen äitinsä sekä Mélanien tanssia. Maria sairastaa nuorena rajun syömishäiriön, minkä seurauksena hän yhä hakeutuu tilanteisiin, joissa hän pääsee tarkastelemaan vartalooaan peileistä. ”Minä, sata kertaa minä, minä minä. Edestä ja takaa. Peilialongissa. Peilien puristuksessa kuin neljän kohti kaatuvan seinän. Victoria’s Secret.” (V, 203.) Syömishäiriön vaikutusta Marian identiteettiin ja sen kulttuuriseen osaan lähestyn osittain feministisen kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta.

Etsin kulttuurisen identiteetin kuvaamisen keinoja tutkielmassani lähestymällä aihepiiriä sukupuolen, nostalgian, rasismin ja toiseuden näkökulmasta. Tutkin ja analysoin myös

teoksen symboleja ja motiiveja. Nämä aiheet limittyvät teoksessa toisiinsa muodostaen yhdessä laajan näkökulman kulttuurisen identiteetin moniulotteisuuteen. Erityisesti nostalgialla ja muistilla on tutkielmani kannalta keskeinen merkitys. Tarkastelen, minkälaisia utopioita *Vieraassa* on ja minkälainen vaikutus niillä on henkilöhahmoihin. New York on teoksen miljöönä hyvin hallitseva elementti, ja sen symbolinen merkitys teeman ja henkilöhahmojen kulttuurisen identiteetin kannalta on kiinnostava tutkimuskohde.

Selvitän myös, minkälaisia yhteiskunnallisia ulottuvuuksia kulttuurisen identiteetin kuvaus teoksessa saa. Pohdin esimerkiksi, millä tavoin Marian asema naispappina vaikuttaa hänen kulttuuriseen minäkuvaansa. Kristinusko kulkee teoksessa moraalisten pohdintojen taustanaan ja yhteiskunnallisesti merkittävänä auktoriteettina. Varsinkin Marian uskon rakoillessa ja hänen päätyessä hengellisten pohdintojen äärelle hän on uudenlaisen maailmankatsomuksen rakentamisen äärellä. Tarkastelen, minkälainen merkitys tällä on kulttuurisen identiteetin kuvauksessa. Yhteiskunnallisena ulottuvuutena tarkastelen teoksessa esiintyvää rasismia ja sen ilmenemisen muotoja, kuten kulttuurista omimista.

Olen kirjoittanut tämän tutkielman oman kotimaani ulkopuolella aasialaisessa miljoonakaupungissa, jossa asuu ihmisiä maailman joka kolkasta. Kaunokirjallisuudessa on mahdollista käsitellä aiheita, joita on muuten vaikea selittää, ja kulttuuriset välitilat ovat yksi näistä vaikeasti sanoiksi puettavista aiheista. Täältä käsin onkin mielenkiintoista pohtia, että minkälaisilla kaunokirjallisilla keinoilla kulttuurista identiteettiä ja vaikeasti arkimaailmassa kuvailtavia kulttuurisia välitiloja esitetään kaunokirjallisuudessa. *Vieras* on tällaiseen tutkimukseen antoisa kohdeteos kulttuurisessa monialaisuudessaan. Tavoitteenani on löytää pro-gradu-tutkielmassani *Vieraan* analysoinnin kautta uusia näkökulmia siihen, millaisia keinoja kulttuurisen identiteetin kuvaukseen kaunokirjallisuudessa käytetään. Tahdon myös tutkia, millaisia kulttuurisen identiteetin tasoja näiden kaunokirjallisten keinojen avulla on mahdollista löytää.

1.2 Teoreettinen tausta ja keskeiset käsitteet

Identiteetti on yksi niistä monialaisista käsitteistä, jotka tulee laajuutensa vuoksi määritellä käyttökontekstissaan. Erkki Seväsen (2004) mukaan identiteetti on sosiaalinen ja kulttuurinen ilmiö, johon liittyy historiallisia, sosiaalisia ja kulttuurisia tekijöitä. Seväsen korostaa, että käytettäessä persoonallisen tai kulttuurisen identiteetin käsitettä tulee huomioida sekä henkilön oma minäkuva että toiset ihmiset, mutta myös faktat ja näkökulmat. Toisinaan

ryhmien kulttuuriseen minäkuvaan liittyy myös myyttisiä ja fiktiivisiä tarinoita menneisyydestä, ja ne saattavat luoda ryhmälle itsekunnioituksen ja jatkuvuuden tunnetta. (Sevänen 2004, 6–7.) Käsittelen tässä pro gradu -tutkielmassani näitä samoja teemoja *Vieraan* kontekstissa sekä analysoin niitä kaunokirjallisia keinoja, joilla näitä kulttuurisen identiteetin ulottuvuuksia tuodaan esiin.

Valitsin tutkielmaani nimenomaan kulttuurisen identiteetin käsitteen ”identiteetin” tai sosiaalisen identiteetin sijaan, sillä näin laajaa käsitettä tulee tutkielman pituuden puitteissa rajata. Kuten Sevänen huomauttaa, tulee kulttuurinen ja sosiaalinen identiteetti myös erottaa toisistaan, sillä on mahdollista, että henkilöillä on esimerkiksi erilainen sosiaalinen asema, mutta he jakavat silti samankaltaisen kulttuurisen identiteetin. Sevänen viittaa tässä yhteydessä maantieteelliseen, kansalliseen, etniseen, uskonnolliseen tai kielen mukaan määriteltävään kulttuuriseen identiteettiin. (Sevänen 2004, 9.)

Pro gradu -tutkielmassani käytän kulttuurisen identiteetin käsitettä, jonka hahmotan Seväsen määritelmään nojaten. Hänen mukaansa identiteetti määrittyy sen sisäisestä, henkilökohtaisesta osasta, joka erottaa meidät muista. Hän kuitenkin huomauttaa, että identiteetin henkilökohtainen osa on myös kulttuurisidonnainen ilmiö, sillä eri kulttuureissa erotetaan eri tavoin yhteisön merkitys identiteetin henkilökohtaisessa ulottuvuudessa. Seväsen mukaan sekä kulttuurin henkilökohtaiseen että kulttuuriseen ulottuvuuteen kuuluvat henkilön minäkuva, muut ihmiset, faktat ja mielipiteet. Identiteetissä on kuitenkin sen sisäisen ulottuvuuden lisäksi myös muita, ulkoisia kerroksia, joihin kuuluu myös sosiaalinen ja kulttuurinen identiteetti. Sevänen huomauttaa, että koska sekä henkilökohtainen että kulttuurinen identiteetti ovat sosiokulttuurisia ilmiöitä, on rajanveto näiden käsitteiden välille toisinaan häilyvää. (Sevänen 2007, 5–7.) Pysin erottamaan kulttuurisen identiteetin sosiaalisesta identiteetistä, mutta kulttuurisen identiteetin raja maantieteellisten, kansallisten, kielellisten tai uskonnollisten määritelmien mukaan rajautuvasta identiteetistä on toisinaan liukuva. *Vieraassa* nämä elementit yltyvät myös identiteetin sosiaalisen ulottuvuuden rajamaille ja Seväsen määrittelemät identiteetin ulottuvuudet ovat vuorovaikutuksessa keskenään.

Judith Butler (1999, 22) kyseenalaistaa feministisessä teoriassaan identiteetin käsitteen. Tarkastelen tutkielmassani kulttuurista identiteettiä myös feministisestä näkökulmasta ja kiinnitän huomiota kulttuurisen yhteisön määrittelemiin normeihin, mielikuviin ja vaikutukseen identiteetin kannalta. Butler esittää ajatuksen, jonka mukaan persoonaa

ylläpitävät sosiaalisesti ylläpidetyt normit. Persoonan subjektiivisuuteen liittyvät vahvasti ulkoapäin kumpuavat sukupuolitettut normit ja näennäiset standardit. (Butler 1999, 22.) Butlerin mukaan sukupuoli on aina performatiivisesti tuotettua (Butler 1999, 33). Performatiivisuuden käsite on myös tärkeä tutkielmani kannalta, ja se liittyy sekä sukupuoleen että kulttuuriseen identiteettiin.

Käytän tutkielmassani maahanmuuttaja-sanana sijaan termiä maahan muuttanut. Eila Rantonen (2010, 184) ilmaisee, että maahanmuuttaja-sanana sijaan on luontevampaa ja vähemmän arvolutauksia sisältävää käyttää termiä maahan muuttanut. Identiteetin transkulttuurisuus on tärkeä käsite tutkielmassani. Lyhyesti ilmaistuna transkulttuurisuus on monitahoinen ilmiö, joka viittaa kulttuuristen identiteettien kohtaamistilaan (Nordin, Hansen & Llena 2013, 8). Homi K. Bhabha (1994) on tutkielmassani keskeinen teoreetikko tutkiessani kulttuurisen identiteetin transnationaalisia tiloja. Bhabhan mukaan identiteetti tai identifikaatioprosessi eivät tule koskaan valmiiksi, vaan ovat jatkuvassa liikkeessä (Bhabha 1994, 73). Tämä ajatus on tutkielmani perusta. Bhabhan mukaan juuri kulttuurien välitilassa ihminen löytää itsensä siirtymähetkestä, jossa aika ja paikka tuottavat identiteetin kompleksisuutta sekä menneessä että nykyhetkessä (Bhabha 1994, 2). Käytän Bhabhan esittämiä siirtymähetkeä ja välitilaa tutkielmani peruskäsitteinä. Kulttuuriset vaikutteet siirtyvät ja sekoittuvat transkulttuurisissa ja kulttuurisen hybridisyyden prosesseissa erityisesti paikoissa, joissa useammat kulttuurit kohtaavat. Tällaista kulttuurien törmäyspistettä Eila Rantonen (2010, 176) nimittää kontaktivyöhykkeeksi. *Vieraassa* liikutaan erilaisilla kontaktivyöhykkeillä, jollaista erityisesti New York edustaa.

Ruumiillisuutta sekä Marian syömishäiriötä tarkastelen jälleen Butlerin feministisen teorian kautta. Lähestyn Marian identifikaatioprosessia Butlerin esittämästä vartalon julkisuuden näkökulmasta. Hänen mukaansa vartalojen julkinen ulottuvuus asettaa ne sosiaalisiksi ilmiöiksi julkisissa tiloissa. (Butler 2004, 21.) Vartalon julkinen ulottuvuus on yksi tulkintani apuvälineistä, kun tarkastelen millä tavoin Marian kulttuurinen identiteetti vaikuttaa hänen käsitykseensä vartalostaan. Satu Gröndahl (2010, 22) puolestaan toteaa, että kulttuurisella ja seksuaalisella identiteetillä on omat performatiiviset identifikaatioprosessinsa. Tulkitsen Gröndahlin kuvaileman identiteetin performatiivisuuden tärkeäksi osaksi transkulttuurista välitilaa, jossa on käynnissä lakkaamaton identiteetin uudelleenrakennusprosessi.

Tätä transkulttuurisessa välitilassa tapahtuvaa performatiivista prosessia tarkastelen kirjallisuustieteellisestä näkökulmasta muun muassa nostalgian tutkimuksen kautta. Pirjo

Kukkonen (2007) kuvaa nostalgian olevan merkittävässä asemassa erityisesti siirtymätiloissa. Sen kautta yksilöllä on mahdollisuus tarkastella historiaansa sekä yksilötasolla että yhteiskunnallisesti ja pohtia, millä tavoin aika ja paikka ovat vaikuttaneet hänen identiteettinsä nykytilan rakentumiseen. Nostalgiaa aika ja paikka sekoittuvat toisiinsa muodostaen kokemuksen kautta eletyn ja koetun tilan. (Kukkonen 2007, 15.) Tämä paikan ja ajan sekoittuminen on yksi nostalgian näkökulmistani etenkin pohtiessani, että millä tavoin Marian äidin New Yorkista luomat mielikuvat muokkaavat Marian utopistista kaipausta tuohon kaupunkiin. Mainitsin jo äskeisessä johdanto-osiossa Eevan (2003, 111) kuvauksen paikan käsitteen problemaattisuudesta, joka liittyy tarkkarajaisen fyysisen alueen sijaan yksilön kokemukseen.

Svetlana Boym (2001) jakaa *The Future of Nostalgia* -teoksessaan nostalgian kahtia: restoratiiviseen (restorative) ja reflektiiviseen (reflective). Boymin tulkinnan mukaan nostalgia on menetetyn kaipuuta, mutta nostalgian muodot suhtautuvat tähän kaipuuseen eri tavoin. *Restoratiivinen* nostalgia ihannoii ajan muuttumattomuutta ja idealisoi menneisyyttä. *Reflektiivinen* nostalgia taas hyväksyy ajan palautumattoman luonteen ja sen sisältämä kaipaus hyväksyy ajan patinan. (Boym 2001, 41.) Nostalgian jaottelu muodostuu yhdeksi tutkielmani avainkäsittepareista ja tulkintani mukaan kulttuurisen identiteetin kuvaamisen keinoksi. Boym esittää, että erityisesti nostalgian reflektiivisen nostalgian kaipauksella on yhteys yksilön kulttuuriseen muistiin, mutta restoratiivinen nostalgia on yhteisöllisempää, yhteistä kaihoa (Boym 2001, 49).

Boymin mukaan on mahdollista, että nostalgia voi olla samaan aikaan ikävää kotiin ja pois kotoa (Boym 2001, 50). New Yorkin utopistista symboliikkaa kuvatessani otan vielä tutkielmani loppupuolella nostalgian rinnalle toisen termin, apodemialgian, kuvaamaan juuri tuota kaipuuta pois kotoa ja kaikesta arkisen edustamasta. Silja Vuorikuru (2007, 192) kuvailee apodemialgian olevan pakottavaa kauas lähtemisen tarvetta. Tulkitsen, että apodemialgia on utopian etsintää, minkä vuoksi tämä erottelu on tarpeellinen tutkielmani symboliikka-osion analyysin kannalta. Vuorikuru määrittelee utopian idealisoivan todellisuutta ja ajattelun tapana sen olevan romantisoivaa tuntemista.

Käsittelen tutkielmassani ajan ja paikan problematiikkaa sekä niiden vaikutusta kulttuuriseen identiteettiin *Vieraassa*. Ajan problematiikkaa lähestyn kaipuun ja nostalgian kautta. Paikkaa määrittellessäni lainaan Sara Eevan (2003, 111) määritelmää paikan käsitteestä kirjallisuudentutkimuksessa; sillä viitataan ennen kaikkea ympäristön, kielen ja historian

vuorovaikutukseen. Näin paikka ei ole tutkielmassanikaan vain fyysisesti rajattava maantieteellinen alue, vaan käsittelen sen määrittelyn moniulotteisuutta. Paikasta tulee nostalgisessa aikakäsitteessä Kukkosen kuvailema eletty ja koettu tila. Käytänkin tutkielmassa Neal Alexanderin (2017, 67) käsitettä paikan henki (spirit of the place), jolla hän kuvaa intuitiivisesti aistittavissa olevaa mutta vaikeasti määriteltävää paikan ominaishenkeä, joka uhmaa ajan vaikutusta. Teoksen paikkojen määrittelyssä käytän myös apuna Barbara Piattin (2017, 247) termiä heijastetut paikat (projected places), joka kuvaa henkilöhahmojen mielikuvituksen avulla rakentuvia paikkoja.

Toiseus ja sen ilmenemistavat ovat yksi tutkielmani tarkastelun kohteista. Arturo Madridin (2007) mukaan toiseudella (other) voidaan viitata esimerkiksi sukupuoleen, rotuun, luokkaan tai kansallisuuteen. Toiseus sisältää välimatkan siihen, mitä pidetään yleisenä normina. (Madrid 2007, 66.) Bhabha (2004, 7) esittää erityisesti kirjallisuudentutkimuksessa kulttuurien tunnistavan itsensä tarkastelemalla itseään suhteessa toiseen. Näin tulkitseen toiseuden käsitteen myös tutkielmassani, eli etäisyytenä, joka synnyttää identiteetin pelaamista muihin ja ympäristöön.

Tarkastelen teoksessa esiintyviä rasismien piirteitä mm. ksenofilian, ksenofobian ja eksotismin kautta. Rantonen & Savolainen (2010, 28) määrittelevät ksenofobian olevan vähemmistöjen ja vierauden pelkoa ja vihamielistä vieroksumista, jossa erottavia piirteitä korostetaan ja rodullistetaan. Eksotismi taas voi tarkoittaa esimerkiksi ihmisten tai kulttuurien piirteiden ihailua niiden ”eksoottisuuden” ja erilaisuuden vuoksi (Célestin 1996, 2). Tässä erilaisuuden ihailussa on mukana kuitenkin toiseuteen perustuva arvolataus, jota käsittelen rasismi-kappaleessa. Angelika Bammer (1995) kuvailee ksenofilian olevan läheinen käsite ksenofobian kanssa, vaikka sen merkitys on tavallaan päinvastainen. Ksenofilialla tarkoitetaan hänen mukaansa korostettua kieltäymystä tuomita muita kulttuureita. Tämä perustuu usein pelkoon siitä, että epähuomiossa paljastetaan omasta kulttuurista opittu ylimielisyys toisia kohtaan ja siksi käsite sisältää rasistisen ja toiseutta ylläpitävän kaiun. (Bammer 1995, 50.) Kulttuurisen omimisen kappaleessa käytän myös R.A Rogersin muodostamaa (2006, 477) kulttuurisen omimisen nelijakoa: kulttuurien vaihtelu (cultural exchange), kulttuurinen dominointi (cultural domination), kulttuurinen hyväksikäyttö (cultural exploitation) ja transkulttuurisointi (transculturation). Käytän tätä nelijakoa tulkintani apuna rasismi-kappaleessa tarkastellessani teoksessa esiintyviä rasismien muotoja.

Tutkin *Vieraassa* ilmenevää rasismia intersektionaalisesta näkökulmasta. Satu Gröndahl (2010) määrittelee intersektionaalisien lukutavan tarkoittavan valtarakenteiden tarkastelua, eli millä tavoin yhteiskunnalliset, kulttuuriset ja diskursiivisen vallan kategoriat limittyvät toisiinsa. Gröndahlin mukaan intersektionaalisessa lähestymistavassa tarkastellaan, millä tavoin nämä vallan kategoriat sekä rakentavat ja ylläpitävät toisiaan. (Gröndahl 2010, 108.) Tutkielmassani selvitän, minkälaisia valtarakenteita teoksessa esiintyy ja millä tavoin ne muokkaavat henkilöhahmojen kokemusmaailmaa itsestään ja kulttuuristaan. Lähestyn toiseuden tutkimusta intersektionaalisesti pohtimalla, millä tavoin *Vieraassa* ilmenevä toiseus liittyy kokemukseen ja tulkintaan yhteiskunnallisista ja kulttuurisista valtarakenteista.

Lähestyn kulttuurisen identiteetin kuvausta *Vieraassa* myös teoksen sisältämän symboliikan ja motiivien näkökulmasta. Vesa Haapala (2013) määrittää symbolin asiaksi, joka esittää toista asiaa. Hänen mukaansa nämä asiat eivät ole sidoksissa toisiinsa reaali maailmassa, mutta symbolit luovat asioille uusia merkityksiä. (Haapala 2013, 209.) Yrjö Hosiainluoma (2003) määrittelee symbolin olevan tunnusmerkki, joka merkitsee jotain muuta kuin itseään. Symboli tekee asiasta vertauskuvan abstraktille ajatukselle tai aatteelle. Esimerkiksi ruusu voi olla sovinnaisten tulkintatavan mukaan kauneuden symboli, jolloin abstrakti käsite kiteytyy konkreettiseen elementtiin. Motiivi puolestaan on toistuva elementti, jolla on teoksen tematiikan kannalta merkityksiä rakentava tehtävä. Tällaisia voivat Hosiainluoman mukaan olla esimerkiksi tilanteet, aatteet, esineet tai kuvat. (Hosiainluoma 2003, 890.) Nämä termit on tarpeellista erottaa toisistaan, joten symbolien määrittelyssä käytän Karoliina Lummaa (2007) tulkintatapaa, jossa hän kuvaa symbolien olevan yhteydessä teoksen teemaan. Teeman tavoin symbolien merkitystapa rakentuu abstraktisella tasolla luoden oman merkityksensä maailmansa. Motiivit puolestaan ovat elementtejä, joiden merkitys avautuu vasta tarkastelemalla teosta kokonaisuutena. (Lummaa 2007, 199–200.) Näin siis tulkitsem symbolien viittaavan teoksen teemaan ja sen abstraktiin tasoon, kun taas motiivit ovat näitä merkityksiä rakentavia konkreettisia elementtejä. Käytän tutkielmassani symbolin ja motiivin erotustapana juuri tätä, eli tulkitsem toistuvat temaattisia merkityksiä sisältävät elementit kuten peilit ja matkat motiiveiksi, ja abstrakteja merkityksiä luovat asiat kuten New Yorkin ja tanssin symboleiksi.

2 Kulttuurisen identiteetin tasot ja risteyskohdat *Vieraassa*

2.1 Kerrostumien transkulttuurinen identiteetti

Erkki Seväsen (2004, 7) esittämässä identiteetin määritelmässä identiteetin kerrokset muodostuvat sosiokulttuurisena ilmiönä, johon kuuluvat sekä identiteetin henkilökohtainen osa ja kulttuurinen puoli, joita on toisinaan hankala erottaa toisistaan. *Vieraassa* identiteetti kuvataan kerrostumien palapelinä, johon kuuluvat identiteetin kulttuurinen ulottuvuus, muistot ja nostalgia, sekä nimeämätön ja vieras osa itseä. Teoksen edetessä Maria löytää yhä enemmän yhteyttä tuohon nimeämättömään ja vieraaseen. Vieraus on sekä tuntematon osa hänen kulttuurista identiteettiään että Mariaan itseensä piiloutunutta minuuutta. Symbolisella tasolla vieraus on mukana koko teoksen läpi jo sen nimen kautta.

Viisi aistia. Mitä muuta ihminen tarvitsee kuin viisi aistia ja yhden päivän? Ei kaipuita, ei ounailua. Olen onnellisempi kuin aikoihin. Ihminen voi astua tuntemattomalle maalle. Maa ottaa hänet vastaan. Hän on vieras niin kuin on vieras itselleenkin, niin kuin kantaa itsessään sitä vaiteliasta outoa, jolle ei ole nimeä. (V, 72.)

Tässä luvussa esitän keinoja, joilla teoksessa tuodaan kulttuurista identiteettiä esiin. Aloitan kuitenkin tästä yllä olevassa lainauksessakin esiintyvistä oudosta ja nimeämättömästä osasta identiteettiä, erityisesti kulttuurista identiteettiä, sillä tällä vieraudella on teoksessa merkittävä rooli myös identiteetin muiden kerrostumien pohjana. Kuten yllä olevassa katkelmassa tulee esiin, on vieraus teoksessa läsnä monella tasolla ja tähän tuntemattomaan osaan Maria etsii yhteyttä. Kuvaa tästä vieraudesta sekä Mariassa itsestään että muista rakennetaan hänen kerrontansa kautta.

Artikkelikokoelmassa *Questions of Cultural Identity* (Hall & Gay, 1996) Homi K. Bhabha avaa tulkintaansa Toni Morrisonin teoksesta *Beloved* kuvaamalla kulttuurista ja yhteisöllistä tietoutta avaimena itsensä ja myös toiseuden arvostukseen. Hänen mukaansa subjektin sisäinen kulttuurinen tietous asuu radikaalissa ja anarkistisessa viittauksessa toiseuteen. (Bhabha 1996, 58.) Juuri tästä rakentuu myös *Vieraassa* Marian kaipuu tutustua hänen itsessään tunnistamaansa toiseuteen, siihen vieraaseen osaan, jonka hän liittää äitinsä kulttuuriseen taustaan ja tarinoihin, joihin hän ei enää saa yhteyttä äitinsä kuoleman jälkeen. Maria tuntee identiteetissään aukon, koska hänellä ei ole riittävästi tietoa äitinsä historiasta. Marian matka tutustumaan identiteettinsä tuntemattomiin ulottuvuuksiin on Bhabhaa mukaillen radikaali ja anarkistinen, sillä Maria lähtee matkalleen New Yorkiin elämäänsä karaten. ”Katsellessani kaupunkia laivan kannelta olin ensin helpottunut. Laiva lähti

liikkeelle, lipui hitaasti avomerelle. Sitten pakokauhu lävisti minut, häpeä. Millaista hulluutta! Lähteä ilmoittamatta!” (V, 9.) Hän tekee tilaa tuntemattomalle toiseudelleen hylkäämällä kaiken tutun, kuten miehensä ja luopuu matkan myötä myös papin virastaan. (V, 287.)

Vieraassa henkilöhahmojen identiteetin kuvauksen hallitsevin elementti on transkulttuurisuus, jonka tulkitsemisen yhdeksi mainitsemistani identiteetin kerroksista. Transkulttuurisuudella viitataan esimerkiksi ilmiöön, jossa muodostelma monitahoisia ja vaikeasti rajattavia identiteettejä ovat syntyneet vaihtelevien kulttuuristen elementtien kohtauspisteessä (Nordin, Hansen & Llena 2013, 8). *Vieraassa* käsitellään tätä transkulttuurista identiteettiä monesta näkökulmasta ja se esittyy hyvin erilaisena teoksen hahmoille, vaikka näiden identiteettien kuvaus tapahtuukin Yasminan päiväkirjamerkintöjä lukuun ottamatta Marian kerronnan kautta. Nordin, Hansen & Lena (2013, 10) huomauttavatkin, kuinka transkulttuuriset kokemukset ovat muuttuneet globalisaation kautta arkipäiväisemmiksi, kun maidenvälinen muuttoliikenne on lisääntynyt ja muun muassa tiedon hankkiminen ja kommunikaatio ovat helpottuneet viestintäteknologian kehityksen myötä.

Marian identiteetin transkulttuurisuus liittyy hänen maahan muuttaneeseen äitiinsä ja hänen kertomuksiinsa, jotka ovat hänen ainoa linkkinsä hänen itsessään havaitsemaansa toiseuteen. (V, 144.) Muistojensa avulla Maria kuvailee äitinsä identiteetin transkulttuurisuutta. Yasmina taas on itse maahan muuttanut, kolmannen kulttuurin lapsi, joka käy läpi sopeutumisprosessia suomalaiseen yhteiskuntaan. Marian tanssijaystävä Melanie on afrikkalaistaustainen, samoin kuin Marian seksikumppani Tuntematon. Näin ollen voi sanoa, että *Vieraassa* ollaan jatkuvasti transkulttuurisuuden ja kulttuuristen välitilojen äärellä. Onhan myös miljöönä usein populaarikulttuurissa ”kulttuurien sulatusuuniksi” kutsuttu New York. Siinä missä multikulttuurisuus tai kulttuurienvälisyys viittaavat useampiin erillisiin kulttuureihin, viittaa transkulttuurisuus muutokseen, liikkeeseen ja välitilaan. Juuri tämä kulttuurisen identiteetin muutostila, transkulttuurinen hybridiys, näyttäytyy eri tavoin *Vieraan* hahmojen kautta. Kuten Pirjo Ahokas (2003, 48) huomauttaa, kulttuurien raja-alueilla tapahtuva sekoittuminen mahdollistaa uusien merkitysten muodostumisen.

Yasminan siteet sekä vanhempiansa kulttuuriin että suomalaiseen kulttuuriin ovat vahvat. Kuten jo johdannossa totesin, on Yasmina kolmannen kulttuurin lapsi. Hän elää vanhempiansa oman kulttuurin ulkopuolella, mikä pitää yllä etäisyyttä sekä vanhempiansa

kulttuuriin että erottaa häntä suomalaisesta kulttuurista. Näiden tilojen välissä hän muodostaa oman, kolmannen kulttuurinsa. (ks. Pollock & Van Reken 1999, 20.) Eila Rantonen (2010, 176) nimittää tätä kulttuurien kohtaamisen tilaa kontaktivyöhykkeeksi. Yasminan voi myös väittää elävän kontaktivyöhykkeellä, jossa hänen kotimaansa kulttuuri törmää suomalaiseen kulttuuriin. Yasminan identiteetin transkulttuurinen rakenne tulee esiin hänen päiväkirjamerkinnöistään, jotka ovat kirjoitettu päättäväisesti juuri opetellulla uudella kielellä. Merkinnöissä vilahtelee suomalaisen lasten ja nuorten populaarikulttuurin elementtejä, sekä kysymykset uskonnosta ja kulttuurista. (V, 108.) Hänen pyrkimyksensä sopeutua ympäröivään suomalaiseen kulttuuriin muiden lasten joukkoon esiintyy vahvana osana hänen päiväkirjatekstejään, joissa hän varsinkin merkintöjen alussa käy läpi havainnoimiaan esineitä, joita hän on huomannut muilla ja joita tahtoisi myös itselleen. Balettitunnit ja H&M:n Hello Kitty -laukut esittäytyvät hänelle tällaisina tavoiteltavina asioina. (V, 91.) Yasminan kulttuurisen identiteetin kuvaus syntyy näistä lastenkulttuurin materialistisista elementeistä sekä viittauksista populaarikulttuuriin:

Mul on Fargguleggingssit.
MUN TAIKALAU
JUstin BIEPE tai RIHANA ja niit mä laulan jos alkaa pe-lot-taa
Baby BABY oh,
LIKE BABY BABY NO
(V, 225.)

Farkkuleggingssit ja pop-tähdet ovat irrallisina elementteinä tarkasteltuna kytkentöjä lasten kulttuuriin ja sen vaikutteisiin. Yasminan päiväkirjamerkintöjä kokonaisuutena tarkastellessa ne nousevat myös hapuilevuudessaan osaksi Yasminan läpikäymää kulttuurisen hybriiden prosessia. Yasminan tarina rakentuu teoksessa sekä hänen oman äänensä kautta päiväkirjamerkinnöissä että Marian vähitellen paljastamien muistojen avulla. ”Mä en jaksa juokse karkuun mun pitää vaan kävelä jos uskallan. Ne vaan puhu. Ei ne tee mitää.” (V, 172.) Näin merkintöihin alkaa kertyä merkkejä pelosta ja kiusaamisesta. Päiväkirjamerkinnät eroavat Marian kerronnasta lapsenomaisilla havainnoillaan sekä päiväkirjamaisella muodollaan. Marian kerronnan kautta esitetyt kohdat taas ovat hänen omia havaintojaan, joissa on mukana arvailuja ja myös ennakkoluuloja. ”Koko loppupäivän ajattelin kirkkoherran sanoja. Epäilykseni vahvistuivat. Yasminan isä. Mitä hän oli valmis tekemään pitääkseen tyttärensä valtapiirissään?” (V, 180.) Vaikka Maria puolustaa Yasminaa ja vastustaa rasismia yhteisössään, hänkään ei ole immuuni omille ennakkoluuloilleen.

Stuart Hall (2011, 13) käsittelee minuuden subjektiuden ja objektina olon välistä problematiikkaa esittämällä minuuden tuotannon objektina, joka muodostuu itsetuntemuksesta ja heijastuksesta, suhteesta sääntöihin ja kulkee subjektiutta säätelevien rajoitusten rinnalla. Juuri tämä problematiikka kärjistyy Marian hahmon etsiessä rajojaan niin tanssisalien peleistä kuin näyteikkunoiden heijastuksista. ”Opin itseni, rajani ja tytön tunnusmerkkini peilin kautta – –” (V, 28.) Maria tutkii neuroosinomaisesti ulkoisia tunnusmerkkejään ja vartalonsa ääriviivoja, joista käyttää rajojen piirtämisen termiä. (V, 28.) Näin Maria rakentaa minuuttaan Hallin määrittelemän minuuden tuotannon kautta. Käsittelen tanssin symboliikkaa ja peili-motiivia lisää tutkielmani alaluvussa 5.4 Tanssi minuuden symbolina.

Transnationaalinen identiteetti muodostuu prosessissa, jossa identiteetti määritellään uudelleen. Anna Bagnoli (2007) toteaa, että kahden kulttuurin välissä eläminen luo ideaalitulanteessa ymmärryksen tiloja, joissa etsitään hyötyjä kahdesta sosiaalisesta ja kulttuurisesta verkostosta. Bagnoli kuitenkin lisää tämän olevan kaikkea muuta kuin yksinkertaista. (Bagnoli 2007, 23.) *Vieraassa* kyseinen kompleksisuus kärjistyy: mitä piirteitä kulttuureista poimitaan, kun kulttuurisia identiteettejä on tarjolla useampia? Teoksen nykyhetkeä kuvaava miljöö tarjoaa kontrastisen vertailupinnan tähän kysymykseen menneisyyden aikatazon kulkiessa ajallisesti sen kanssa rinnan. Menneisyyden pohjoisessa suomalaiskaupungissa vieraus korostuu ja koetaan uhkaavaksi, kun taas New Yorkin kuvauksessa kaupungin väki muodostuu lähes pelkästään muukalaisista. Maria kuvailee 90-luvun Oulua seuraavasti:

”Niinä vuosina Oulussa puhuttiin paljon ulkomaalaisista. Syitä oli monia. Oulu sai sattumalta lähes yhtä aikaa ensimmäisen etnisen ravintolan – kiinalaisen – ja ensimmäisen lastin Neuvostoliiton kautta Eurooppaan matkaavia somalipakolaisia. – – Molemmat tapaukset uutisoitiin paikallislehdessä, ja molemmat saivat osakseen kiivaan yleisönosastoväittelyn.” (V, 21.)

Ulkomaalainen ravintola ja pakolaiset olivat kumpikin uutiskynnyksen ylittäviä tapahtumia pienessä kaupungissa. Maria muistelee tätä saapuessaan New Yorkiin, joka on heti ensivaikutelmaltaan kansainvälinen: ”Sanoja singahteli ilmassa, espanjaa, ranskaa, hollantia, ruotsia, englantia sekä kieltä, joka kuulosti kiekaisuilta. Päättymätön videonauha suolsi erirotuisten ihmisten hokemana tervetuliaissanomaa, vaikka maahanmuuttoviranomaiset komensivat massoja ankarina.” (V, 20.) Kontrasti näiden kahden kaupungin kautta luo pohjan Marian kokemukselle kulttuurisesta identiteetistään. Vaikka kontrasti on suuri, on se myös vapauttava, kuten tulen myöhemmin esittämään. Maria saavuttaa teoksessa Bagnolin

kuvaaman ymmärryksen tilan suomalaisen ja amerikkalaisen kulttuurin välitilassa tutustumalla omaan vierauteensa.

Yksi useissa monikulttuurisen –ja transnationaalisen identiteetin kysymyksiä käsittelevissä julkaisuissa esiin nouseva tutkija Homi K. Bhabha (1994) esittääkin, että juuri näissä kulttuurien eroavaisuuksissa ja välitiloissa on mahdollisuus itsensä ja kulttuurin tutkimisen kehittymiselle. Bhabhan mukaan kyseisissä välitiloissa on mahdollisuus löytää uusia puolia niin itsestään, kulttuuristaan kuin yhteiskunnastakin. (Bhabha 1994, 2.) Monikulttuurisessa ympäristössä elävät joutuvat myös pohtimaan, mitä piirteitä kulttuurista voi poimia ja mitä jättää pois, sekä sitä, millaiset ovat moraaliset velvoitteet tämän päivittäisen pohdinnan taustalla. Tämä on yksi myös *Vieraan* keskeisistä teemoista kulttuurisen identiteetin kuvauksessa ja palaan tähän kysymykseen tutkielmani alaluvussa 4.2 Kulttuurinen omiminen.

Maria kokee, että hänen äitinsä on jättänyt jälkeensä paljon salaisuuksia ja vastaamattomia kysymyksiä: ”Miksi äidin tarina on aukkoja täynnä, miksi hän kertoo yhä uudelleen ja uudelleen, kuinka he selvisivät tullimuodollisuuksista?” (V, 144.) Bhabhan kuvaamien uusien puolien löytämisen sijaan Maria muistelee äitiään hahmona, jonka minuus ja kulttuurinen tausta pidättäytyy uuden maan kamaralla. ” – ja jonka takia muutan maan ääreen, pieneen pohjoiseen kolkkaan ja rakennan elämäni, suljen koti-ikäväni sydämeni taakse, rintalastani alle enkä koskaan enää palaa tänne.” (V, 142.) Avautumisen sijaan Maria kokee äitinsä sulkeutuneen ja pyyhkineen pois newyorkilaisen osan itseään.

Transkulttuurisuus *Vieraassa* tiivistyy teoksen alkupuolella esitettävään kysymykseen: ”Mutta kummat ovat onnellisempia, ne, jotka eivät osaa kaivata koska eivät tiedä muusta, vai ne, jotka kaipaavat koska kantavat mukanaan niin monta maailmaa?” (V, 23.) Useat mukana kulkevat maailmat ihmisessä kuvataan mahdollisuutena onnellisuuteen, vaikka niiden hinta onkin ikävä ja kaipaus. Toisena mahdollisuutena esitetään valinta pysyä aina paikoillaan, niin ei joudu kokemaan useiden maailmojen kantamisesta koituvaa ikävää. *Vieraassa* kuvataan kulttuurisia välitiloja sekä henkilöhahmojen että kaupunkien kautta, ja näissä välitiloissa kuvataan olevan mahdollisuus oppia omasta vieraudestaan.

2.2 Sukupuoli kulttuurisen identiteetin elementtinä

Judith Butler (1999) kyseenalaistaa tunnetussa feministisessä teoriassaan sukupuolen lisäksi myös identiteetin käsitteen. Butler kysyykin, että mihin käsitys identiteetin pysyvyydestä ja tunnistettavuudesta, sekä sisäisesti yhtenäisenä kokonaisuutena perustuu. (Butler 1999, 23.) Butler kyseenalaistaa identiteetin käsitteen haastamalla ne määreet, jotka säätelevät sukupuolta ja mielikuvia identiteetistä. Persoonan eheys ja jatkuvuus eivät Butlerin mukaan ole analyttisiä piirteitä persoonasta, vaan sosiaalisesti rakennettujen normien ylläpitämiä. Butler esittää, että ”persoonaksi” tunnustetaan vasta kun se sukupuolitetaan yhdenmukaisten ja tunnistettavien sukupuolen näennäisten standardien mukaan. (Butler 1999, 22.) Persoonan tunnustaminen liittyy subjektiuteen, jonka problematiikkaa *Vieraassa* esiintyy. ”Minä, hän sanoo päivä toisensa jälkeen, eikä lainkaan epäile itseään.” (V, 290.) Tavallaan voikin sanoa, että käsittelemäni kulttuurisen identiteetin kerrokset liittyvät myös minuuden monialaisuuden tulkintaan teoksessa.

Identiteetin lisäksi Butler (1999, 33) kyseenalaistaa sukupuolen määritelmän esittämällä, että sukupuoli on aina performatiivisesti tuotettua. Maria rakentaa itsestään tietoista ulkoista kuvaa ”kapinoitsijasta” papin sijaan. Hän perustaa oletuksensa ulkonäkönsä tulkinnasta yhteisönsä sosiaalisten normien odotuksille, mikä tekee hänen sukupuolen representaatiostaan performatiivista. Maria nauttii ulkonäkönsä ja oletusten välisestä ristiriidasta. Kuitenkin myöntäessään sen olemassaolon hän myös ylläpitää oletuksia:

”Näytän enemmän kapinoitsijalta kuin pastorilta. Kun nostan hiukseni huolettomalle pariisilaisnutturalle ja punaan huuleni, he eivät uskoisi, että osaan koinnee-kreikkaa ja tein laudaturin gradun. Joskus olen mennyt kiusallani sen näköisenä kastekokoukseen tai tapaamaan muiden seurakuntien työntekijöitä. He odottavat jotakuta villatakissa, mutta saavat naisen joka voisi uskontunnustuksen lausumisen sijaan ottaa kitaran, sytyttää tupakan ja laulaa käheällä äänellä aamuyön suihinotoista. Mummot ärtyvät, tiukkapipoiset diakonissat haastavat riitaa uskonkysymyksistä, rippikoululaiset rakastavat.” (V, 17.)

Itsekuvauksessaan Maria uskoo punattujen huulien ja huolettoman kampauksen riitelevän hänen akateemisten taitojensa sekä pappeutensa kanssa. Hänen pukeutumisessaan on mukana kapinaa ”tiukkapipoisia diakonissoja” kohtaan ja hän kokee sen ärsyttävän vanhempaa väestöä. Maria tulkitsee pukeutumistyyliä vihjailevan sekä hänen seksuaalisuudestaan että moraalistaan ja antavan hänen ulkonäöstään ristiriitaisen viestin hänen yhteisölleen. Näin tämä Marian oma pukeutumisensa yksityiskohtainen analyysi on keino kuvata kulttuurista identiteettiä ja yhteisön asettamia sukupuolen normeja.

Sukupuoli on yksi Marian kulttuurisen identiteetin kerroksista ja se vaikuttaa erityisesti siihen, miten Maria kokee naiseuteen hänen omassa kulttuurisessa taustassaan suhtauduttavan. Maria kokee että hänet nähdään seurakunnassa ensisijaisesti sukupuolensa kautta naispappina, sillä hän joutuu perustelemaan asemaansa seurakunnassa. ”Kun Paavali mainittiin, joku murahti: nainen vaietkoon seurakunnassa. En välittänyt, olin tottunut tällaisiin sanoihin, halpoihin. Jatkoin niin kuin olin aikonut.” (V, 192.) Mari-Anna Pöntinen (2015) kuvailee myyttien vaikuttavan syvästi uskonnolliseen ajatteluun. Myyteillä tarkoitetaan Pöntisen mukaan uskonnollisessa kontekstissa uskomuksia, jotka eivät nojaa tieteelliseen selityspohjaan ja joita ei tarvitse muuttaa tai selittää. (Pöntinen 2015, 172.) Tällaiseksi myytteihin nojautuvaksi arvopohjaksi voi ajatella Marian kulttuurisen yhteisön asenteet naispappeutta kohtaan. Näin Marian kokemat sisäiset ristiriidat hänen asemastaan naisena yhteisössään kumpuavat kristillisen kulttuurin ylläpitämistä myyteistä.

Maria käyttää itsestään vaimo-sanaa ajatellessaan kumppaniaan, jota nimittää rakkaaksi ja sietämättömäksi. Sanavalinnoissa on uhmakutta ja kapinaa, vihaakin, pelkoa itsemääräämisoikeuden menettämisestä. Koska Maria on päättänyt luopua New Yorkiin saapuessaan itseensä liittyvistä määritelmistä, hän myös käyttäytyy kuin ei olisi kenenkään vaimo. (V, 17.) ”Vaimo valloillaan. Vittu valloillaan. Halu holtittomana, täällä, äänekkäällä saarella.” (V, 203.) Marian seksisuhteen Tuntemattoman kanssa voi tulkita myös kapinana hänen aviomiestään kohtaan, joka oli vaatinut oikeutta isäksi tuloon:

”- On minullakin oikeuteni, hän sanoi.

Ja minä vastasin:

- Eikö tuo ole eräänlaista sovinismia? Jos väität että sinulla on oikeutesi minun ruumiiseeni, voisit yhtä hyvin vaatia oikeutta raiskaukseen. Etkö voi tajuta? Jos sinä väität, että sinulla on oikeus istuttaa minuun jotain sellaista jo ei minuun kuulu, olet suoranainen kolonialisti.” (V, 204.)

Maria ei ole halunnut lapsia aviomiehensä kanssa, mutta New Yorkissa hän huomaa olevansa raskaana. Hän toistaa läpi teoksen vaimo-sanaa käyttäen sitä kuin iltalehtimäistä otsikkoa: ”Vaimo karkuteillä, pappi pakomatalla.” (V, 205.) Tämän tulkitsen Marian kerronnalliseksi tehokeinoksi, jossa hän tarkastelee itseään ivallisesti ulkopuolelta, samaan aikaan kuitenkin yhteiskuntaan sarkastisesti osoittaen. Tämä lööppejä mukaileva kapinan sanallinen muotoilu yltää sekä papin että vaimon rooleihin, jotka molemmat ovat sosiaalista identiteettiä määritteleviä ja odotuksia sisältäviä rooleja, jotka vaikuttavat myös Marian kulttuuriseen identiteettiin. (V, 12.) Maria nimittäin luopuu näistä molemmista rooleista New Yorkin matkan aikana, tavoitteenaan päästä lähemmäs hänen kulttuurisen identiteettinsä kokonaisuutta.

Maria on elänyt häivyttämällä ruumiinsa tarpeita ja valinnut nämä vaiennettavat tarpeet sen mukaan, minkä hän on ympäröivää kulttuuria tulkiten olettanut olevan syntistä hänelle sekä naiseuden että vaimon ja papin roolien vuoksi. ”Näin yksinkertaista: en vaimenna enää yhtä ainoaa ruumiini pyyntöä.” (V, 150.) Ruumiinsa tarpeiden hyväksyminen on Marialle oivallus ja jotain päinvastaista sen kanssa, mihin hän oli tottunut kasvamaan kristillisessä kodissa ja yhteisössä. Kristinusko on ollut vallitseva kulttuurinen konteksti Marialle koko hänen ikänsä, ja hän tulkitsee kirkkoa seuraavasti:

”Jos asiaa kysytään jyrkimmiltä katolisen kirkon perinteitä vaalivilta teologeilta, on aivan luonnollista, jopa suotavaa, että nainen pyrkii tukahduttamaan monenlaiset halunsa. Kaiken aloitti Eeva, eikä Eevan mielihaluista tullut loppua laisinkaan. Jotkut haluavat uskoa ja todistaa, että Eeva oli jo alun alkaen syntisempi kuin Aatami.” (V, 76.)

Maria kokee, että naiseutensa vuoksi hänen tulee hallita halujaan, ja tästä halujen hallitsemisesta muodostuu hänen elämänsä ohjaava voima syömishäiriön kautta. Tulkitsen, että naiseuden halujen tukahduttaminen liittyy sekä patriarkalisiin kristinuskon oppeihin että Marian omiin henkilökohtaisiin menetyksiin hänen menettäessään äitinsä juuri murrosiässä. Maria kokee jääneensä yksin ruumiinsa muutosten keskellä ja siksi kokee parhaaksi kontrolloida näitä muutoksia syömisensä kautta. Äidin neuvojen sijaan hän turvautuu niihin oppeihin, joita hänen elämässään on saatavilla, eli Paavalin kirjeisiin Raamatusta:

”Jos on neljätoista, jos on alkanut kasvattaa kahta levottomuutta herättävää eriparista rintaa ja valuttaa verta sisuksistaan eikä voi kertoa kaikesta tästä äidilleen, koska tämä makaa hiljaa multakerroksen alla; jos on yhtä lepattavaa, värisevää tunnetta vailla suuntaa, vailla rajoja, saattaa tulla lukeneeksi Paavalin kirjeitä juuri niin kuin minä.” (V, 77.)

Marian suru etsii muotoaan ja kulkee rinnan hänen murrosiän yksinäisen kamppailunsa kanssa. Paavalin kirjeet tarjoavat hänelle konkreettisen tarttumispinnan, joiden avulla hän voi hallita tilannetta ja vartaloaan. Maria kokee nuoruudessaan painetta kristillisen nimensä symboliikan vuoksi. Hän myös tuntee, että ei osaa kasvaa naiseksi ilman äitiään. (V, 80.) Naiseudesta ja ruumiista tulee Marian silmissä rankaistavia asioita, ja hän hakee tälle ajatustavalle tukea ympäröivästä kulttuurista ja raamatusta.

”Seksuaalisuus, ahnaus, uteliaisuus ja vehkeily kuuluivat Eevaan ja Eevan ruumiseen enemmän kuin Aatamiin. Neitsyt Mariaankin nämä ominaisuudet kuuluivat, mutta nyt poissaolonsa kautta.

Loppu on historiaa, loppu on alamaisuutta, loppu on naisen ruumiin saastaisuutta, kiusaus josta miesten on kieltäydyttävä ollakseen jumalalle arvokkaita.” (V, 76.)

Judith Butlerin (2004) mukaan vartalo edustaa kuolevuutta ja haavoittuvuutta, ja sen kautta sekä altistamme itsemme muiden katseen alle että muutamme itse tekijöiksi. Butler esittää, että vaikka taistelemme saadaksemme oikeudet vartaloihimme, eivät ne silti ole koskaan

ainoastaan vain meidän. Vartaloilla on myös julkinen ulottuvuus ja ne asettuvat sosiaalisiksi ilmiöksi julkisissa tiloissa. Butlerin toteaa, että saamme vartalomme ulkopuolelta ja kannamme tahtomattamme muiden perintöä niissä. Me sekä olemme aina osa yhteisöä, vaikutamme muihin sen jäseniin ja olemme alttiita muiden vaikutukselle. (Butler 2004, 21.) *Vieraassa* Maria leikittelee juuri tällä ruumiinsa haavoittuvuudella ja kuolevaisuudella viemällä sen äärirajoille. Juuri naisen ruumiillisuus esiintyy Marian yhteisössä likaisena, joten hän päättää puhdistaa sen. Hän kokee, että hänen vartalonsa ei todella ole vain hänen, vaan hänen vartalonsa ja sen kärsimys ovat julkisia ja kuuluvat hänen perustamalleen lahkolle:

”Siispä kun sanoin, että aikoisin lisätä viikko-ohjelmaani muutamia fyysisiä rukousharjoituksia, he kiirehtivät peittämään erinäisillä lauseilla sen, että jos liikkuisin yhtään enemmän ja söisin vielä vähemmän, näinä neljänäkymmenenä paaston päivänä kuolettamisella saattaisi olla hyvin konkreettinen lopputulos.

He sanoivat: oivallista. He sanoivat: juuri niin. He sanoivat: no niin.” (V, 168.)

Marian kuvaus lahkosta uskollisena ympäristönä liittyy hyvin pitkälle hänen sukupuoleensa ja vartalonsa ja tekee siitä lahkoon jäsenille julkisen. Toisaalta on huomattava, että Maria ei kertojana ole luotettava syömishäiriön kuvauksessa, sillä kyseessä on hänen oma sairauden kuvauksensa, johon hän myöntää liittyvän harhoja. (V, 84.) Kuitenkin esimerkiksi lahkoon siunaus- ja voitelurituaalit perustuvat juuri Marian vartalon seksuaaliseen koskemattomuuteen: ”Koska minä olin neitseellinen, minulla oli erikoisrooli: sain koskea veteen ensimmäisenä.” (V, 165.) Tämä korostaa naisen seksuaalisuuden likaisuutta, sillä neitseellisyys tekee Mariasta riittävän puhtaan koskemaan veteen ensimmäisenä.

Matka New Yorkiin on hänelle kapinaa ja puhdistautuminen näitä kulttuurin määrittelemiä syntejä vastaan. Maria ikään kuin vapautuu vartalonsa julkisuudesta. Hän alkaa suhtautua elämäänsä vapaammin, kun hän alkaa nauttimaan halujensa täyttämisestä, ja tämä vapaus on tulkittavissa maantieteellisen etäisyyden mahdollistamaksi. Kaukana yhteisöstään Maria ei enää suostu tuntemaan alamaisuutta kellekään, ei seurakunnalle tai aviomiehelleen, eikä kokea naiseutensa haluja saastaisiksi. Maria nimittäin heittäytyy tunnustelemaan ruumiinsa tarpeita ja haluja, ja alkaa täyttämään niitä itselleen uudella tavalla, leikitellen kuin ekstaasissa. Butler esittää, että ekstaattinen kokemus on itsensä ulkopuolelle astumista, ja sillä voi olla useita merkityksiä. Mielestäni hänen huomionsa ekstaattisen tilan ulottuvuuksista on tutkielmani kohdeteokden näkökulmasta mielenkiintoinen: itsensä ulkopuolelle ekstaasissa siirtyminen voi tapahtua intohimon avulla, mutta vierelle astuminen voi tapahtua myös raivon tai surun kautta. (Butler 2004, 20.) Läpi teoksen Maria etsii tapoja

tähän itsensä vierelle astumiseen ja löytää siihen keinoja niin syömishäiriöstä, tanssista kuin seksistä. Tulkitsen, että juuri tämä ekstaattinen itsensä vierelle astuminen on se vapauttava voima, jota Maria etsii niin intohimoisesti.

Maria viittaakin ekstaasi-sanaan suoraan harrastaessaan seksiä Tuntemattoman kanssa: ”*Ekstasis*: nyrjähdys. Kyllä minä nyrjähdän, mutten sijoiltani vaan sijoilleni.” (V, 102.) Butlerin osoittamat ekstaasin useammat merkitykset tulevat esille juuri tässä *Vieraan* kohdassa, sillä Marian ekstaasissa on mukana uhmaa. Nautintonsa hetkellä Maria tietoisesti irrottautuu rajoittavista analyyseista ja osoittaa kapinansa patriarkaalisille teoreetikoille, joiden sanoja hän on tarpeeksi opiskellut: ”He, analyytikot, valkeaparrat, hopeahapset huoneissaan, nojatuoleissaan, persialaisten mattojensa ja jukkapalmujensa keskellä, puhukoot parralleen.” (V, 102.) Hän vapautuu kahleista, jotka sekä yhteiskunta että hän itse on sukupuolelleen asettanut. Maria esimerkiksi nauttii ruuasta, josta niin hanakasti on syntiin vedoten joskus kieltäytynyt:

”Maailma on täynnä makujen kerroksia. Miten monta vuotta minä ohitin ne tyystin, niin vuosina, valon keväänä etenkin, kaurapuuropäivinä, niinä päivinä kun aloin laskea puurohiutaleet, asetella omenalohkot muodostelmaan lautaselle.

On oltava rehellinen, häikäilemätönkin. On kohdattava menneisyytensä, vaikkei kykenisi katsomaan silmästä silmään nykyhetkeä, tai varsinkaan siksi. Ne päivät palaavat mieleeni nyt, valon kevät ja sitä edeltävät ajat, nyt kun estoitta pistelen todellisuutta poskeeni.” (V, 55.)

New York auttaa Mariaa pyristelemään irti näistä muoteista, jotka hän on ”valon keväänä” murrosiässään ja äitinsä kuoleman aikaan maailmasta itselleen poiminut. Maria vie muistelmiensa kautta lukijan menneisyyteensä: ”Tytönhuoneessa oli kaikki edellytykset Kristuksen väliintulolle. Olin tyyni. – Saatoin nimetä ruumiistani kohdat, jotka kaipaivat muovaamista.” (V, 85.) Maria etsi murrosiässä laihduttamisesta muutosta, joka estäisi häntä täyttämästä sukupuolensa ulkoisia tunnusmerkkejä ja täten vapauttaisi hänet syntisyydestään. Maria nauttii New Yorkissa ruuasta, eikä enää jaksa tuntea syyllisyyttä syömistään suupaloista. Tulkitsen, että näin hän kohtaa menneisyytensä lukot, jotka ovat luoneet rajoja hänen minäkuvalleen ja sukupuolelleen.

Maria on tottunut ujuttamaan arjen keskusteluihin tieteellisiä käsitteitä ja analysoi kiivaasti kokemuksiaan käsitteiden kautta. ” – Kuuntele itseäsi. Puhut valtio-opillisilla ja vallan filosofiaan liittyvillä käsitteillä. Minä kun luulin, että meissä on kyse rakkaudesta.” (V, 205.) New Yorkin matkan aikana tämä kuitenkin muuttuu ja hän pyrkii häivyttämään mielestään liiallisen analysoinnin. ”Harmaaparrat vaietkoon, antropologit, etnologit. Vaietkoon he kaikki

sillä minulla on haluni enkä suostu kääntämään niille selkääni.” (V, 153.) Maria nimeää yhteiskunnasta maskuliinisen rajoittavan katseen, jonka hän on kokenut pidättelevän häntä ja luoneen määritelmiä, joita hän käyttää hahmottaessaan itseään ja yhteiskuntaa. Nyt hän haluaa määritellä kokemuksensa itse. Halulle antautuminen ja seksisuhde ovat hänelle nautinnon lisäksi kapinaa menneisyyden rajoitteita vastaan. Tässä prosessissaan hän tosin loukkaa Tuntemattoman oikeutta määritellä itse oma sukupuolensa ja kulttuurinen identiteettinsä, ja palaa tähän teemaan tutkielmani neljännessä luvussa *Toiseus*, vieraus ja rasismi.

Marian sukupuolen vapautumisen vyyhti kulkee rinnakkain hänen kulttuurisen identiteettinsä uudelleenmuotoutumisen prosessin kanssa. Hän luopuu kaikesta siitä, mihin hän on ennen rajoittavasti identifioinut naiseutensa ja seksuaalisuutensa samalla, kun etsii yhteyttä edesmenneen äitinsä kulttuuriseen taustaan New Yorkissa. Nämä prosessit limittyvät *Vieraassa* toisiinsa, onhan Maria jäänyt ilman äitiä juuri murrosiässä, ja joutunut tämän vuoksi etsimään suhtautumistapaa ruumiinsa muutoksiin kirkollisesta lähiympäristöstä ja peilien kautta. Sekä kulttuurisilla ja seksuaalisilla identiteeteillä on omat identifikaatioprosessinsa, joita on mahdollista esittää myös performatiivisesti (Gröndahl 2010, 122). Marian kapinassa on havaittavissa juuri tällaista rakennettua, tarkoituksellista sukupuolen ja kulttuurisen identiteetin annettuja rajoja rikkovaa performatiivisuutta. Hän etsii rajojaan ensin teini-ikässä sairastamansa syömishäiriön aikana:

”Kävin yhä balettitunneilla pelkästä tottumuksesta, vaikka olin keksinyt paljon monimutkaisemman ja mielekkäämmän tavan hioa itseäni. Hioinko? En. Pikemminkin taioin, taioin, jalostin. Kilvoittelin, pyhitin päivästä toiseen tietämättä varsinaisesti, mitä kohti olin matkalla.” (V, 74.)

Maria hioo nuoruudessaan itsestään esiin jotain korkeampaa pakkomielteisesti. Hän kuvailee baletin tanssia geometriseksi täsmällisyydeksi ja sitä, miten hän siirtää sitä samaa mekaanisuutta arkipäiväiseen elämäänsä. (V, 74.) Tämä on tulkintani mukaan osa Marian äärimmäisyyksiin vietyä identifikaatioprosessia, joka saa tanssin ja matematiikan myötä performatiivisia piirteitä. Teoksen nykyhetken kuvauksessa Maria on samankaltaisessa performatiivisessa identifikaation tilassa, jossa hän etsii seksuaalisuutensa ja sukupuolensa rajoja: ”Milloin minusta on tullut nainen, joka panee miehessä merkeille käsivarret? Nyt.” (V, 101.) Maria hakee määritelmää itselleen seksisuhteen myötä ja tarkastelee motiivejaan, mutta päättää luopua niistä. Mélanien kanssa Maria opettelee tanssimaan säännöt unohtaen, minkä tulkitsen osaksi hänen uudenlaista identifikaatioprosessiaan. (V, 67.) Tanssiessaan hän myös

asettaa vartalonsa julkiseksi: se on Mélanien muodostamaa alustaa, jonka liikkeitä muovaamalla Mélanie pääsee kertomaan omaa tarinaansa. (V, 264.)

3 Nostalgia kulttuurisen identiteetin rakentajana

3.1 Nostalgia kaipuuna kotiin

Pirjo Kukkonen (2007, 15) esittää, että nostalgia on erityisessä asemassa kulttuurisen identiteetin muodostamisessa varsinkin silloin, kun siirrytään ajassa eteenpäin ja paikassa toisaalle. Yksilön identiteetin ja historian myötä nostalgia on ilmiönä hyvinkin kytköksissä yhteiskuntaan ja kulttuuriin, yhteisöön jossa on elänyt sekä kaikkeen siihen, mikä on ympäröinyt. Nostalgian kautta yksilöllä on mahdollisuus tarkastella omaa historiaansa. Näin ollen menneisyyttä tarkastellessa yksilöllä on mahdollisuus rakentaa käsitystä siitä, mistä hänen juurensa ovat peräisin ja mikä kaikki on tehnyt hänestä sen mitä hän on.

Kukkosen käsitys nostalgiasta kiteytyy ajatukseen nostalgiasta merkitysten muodostamisen välineenä. Hänen mukaansa ihminen hahmottaa muistin avulla omaa historiaansa sovittaen sen laajempaan kontekstiin, jossa se muodostuu ajan ja paikan kautta. (Kukkonen 2007, 15.) Nostalgian kautta merkitysten muodostaminen ja muistin avulla oman yksilöhistorian kulttuurisen ja sosiaalisen paikan rakentaminen ovat olennaisia tutkielmani kannalta, sillä ne liittyvät vahvasti kulttuuriseen identiteettiin. Tässä alaluvussa käsittelen nostalgian merkitystä *Vieraassa* ja niitä ulottuvuuksia, joita se antaa henkilöhahmojen kulttuuriseen identiteettiin.

Lähes jokainen lukemani nostalgiaa käsittelevä artikkeli ja tutkimus lähtevät nostalgian määrittelyssä liikkeelle sanan etymologiasta. Sanan juuret ovat kreikassa ja *nostalgia* muodostuu sanoista *nóstos*, joka tarkoittaa kaipuuta kotiin ja *álgos*, joka tarkoittaa tuskaa. Näin ollen jo sanan kirjaimellinen merkitys on kotiin kohdistuvan kaipuun tuskaisuutta. (Rossi, Seutu 2007, 8.) Sanaan liittyy mennyt ja menetetty, ja oli kyse sitten ajasta tai paikasta, niin nostalgia on kaipuuta takaisin palautumattomaan. Riikka Rossi ja Katja Seutu lainaavat artikkelikokoelmansa esipuheessa hyvin kiteyttävästi Marcel Proustia: ” – – sillä todellisia paratiiseja ovat paratiisit, jotka me olemme menettäneet.” (Rossi, Seutu 2007, 7). Samanlaisen menetetyn paratiisin reunalla on myös Maria ja hänen äitinsä *Vieraassa*, jossa nostalgia kohdistuu New Yorkiin erityisesti Marian muistelmissa hänen äitinsä äänen kautta:

”Hän näytti hetken aikaa poissaolevalta, aivan kuin olisi muutamaksi sekunniksi siirtynyt elämään sitä toista elämää, kaukana, toisissa kaupungeissa, vesihöyryn, huutojen ja katusoitajien musiikin täyttämässä kaupungeissa, joiden kadunkulmissa tuli olo että kaikki oli mahdollista, aivan kaikki mitä ihminen ikinä keksi kuvitella.” (V, 23.)

Muistot New Yorkista saavat Marian äidin vaikuttamaan poissaolevalta ja kaipaamaan tuohon kaupunkiin, jossa kaikki olisi mahdollista. Seuraavissa alaluvuissa tarkastelenkin erityisesti minkälainen merkitys nostalgialla on Marian äidin tarinoissa, jotka esitetään teoksessa päähenkilön muistinvaraisina kertomuksina. Tutkin myös nostalgian merkitystä Marian oman kulttuurisen identiteetin muodostumisen kannalta. Ensin palaan kuitenkin vielä nostalgian määritelmään ja esittelen nostalgian tutkimusta kirjallisuustieteessä.

Svetlana Boym on tunnettu nimi nostalgian tutkimuksessa ja monet nostalgialla käsittelevät artikkelit ja tutkimukset käyvät keskustelua Boymin nostalgiateorioiden kanssa. *The Future of Nostalgia* (2001) –teoksessaan Boym esittelee näkemyksensä kahdenlaisesta, restoratiivisesta (restorative) ja reflektiivisestä (reflective) nostalgialla. Molemmat nostalgian muodot kohdistavat kaipuunsa jotain menetettyä kohtaan, mutta Boym osoittaa kuinka tuota kaipausta käsitellään eri tavoin. Restoratiivinen nostalgia saattaa osoittaa nationalistisia piirteitä sekä olla konservatiivista ja valikoivaa. Se voi pitää sisällään haaveen kadonneen kodin uudelleenrakentamisesta, ajan säilyttämisen ja muuttumattomuuden ihannoimisesta. Näin ollen ”ennen oli paremmin” -mentaliteetin voi katsoa kiteyttävän restoratiivisen nostalgian määritelmän. Reflektiivinen nostalgia on Boymin mukaan kyseenalaistavampaa ja sen arvoihin kuuluu kaipauksen itsensä vaaliminen. Reflektiivinen nostalgia tunnistaa uudelleenrakentamisen epätäydellisen prosessin sekä ajan patinan ja näin hyväksyy menneisyyden palautumattomuuden. Se on kaipausta kaipauksen itsensä vuoksi. (Boym 2001, 41.)

Boym (2001, 50) esittääkin, että moderni nostalgia voi olla yhtä aikaa koti-ikävä ja kaipausta pois kotoa. Boymin nostalgian kaksijakoisuuden hahmottamista selkeyttää myös hänen tulkintansa sanan etymologiasta: restoratiivinen nostalgia viittaa kotiin kaipuuseen, reflektiivinen nostalgia viittaa kaipaukseen itseensä (Boym 2001, XVIII). Erityisesti reflektiivisellä nostalgialla on Boymin mukaan selkeä yhteys yksilön kulttuuriseen muistiin, kun taas restoratiivinen nostalgia on enemmän yhteistä, niin sanottua kansallista kaihoa (Boym 2001, 49).

Kuten Boym, myös Pirjo Kukkonen jakaa nostalgian kahteen ryhmään artikkelissaan *Nostalgian Semiosis. Keveyden ja painon dialogia*. (2007.) Kukkonen esittää nostalgian olevan ”mielen luomaa impressioiden illuusiota”, joka on osa muutosvastarintaa ja jonka voi tulkita modernisaatiokritiikiksi. Toisaalta hän kuvaa nostalgialla myös ”puhdistavaksi ja kokoavaksi ilmiöksi”, joka tuottaa ja lajittelee muistoja, sekä toimii ihmisen aikakaarten

kokoajana. (Kukkonen 2007, 15.) Kukkonen jaottelussa on löydettävissä piirteitä etenkin Boymin määrittelemästä menneisyyttä ihannoivasta restoratiivisesta nostalgiasta. Nostalgia puhdistavana, ihmisen aikakaareta kokoavana ja näin myös identiteettiä rakentavana tekijänä liittyy nostalgian reflektiivisyyteen. Seuraavaksi tarkastelen, millä tavoin nostalgian monijakoisuus esiintyy *Vieraassa* ja minkälaisia merkityksiä se tuottaa teoksen tulkinnan ja kulttuurisen identiteetin esittämisen kannalta.

Walter Dennisin (2010, 8) mukaan nostalgia sisältää avaimet useisiin menneisyyksiin, jotka tekevät meistä sen mitä olemme. *Vieraassa* mainitaan useassakin kohdassa ”monen maailman läsnäolo” maiden välillä liikkumisen yhteydessä, minä tulkitsen kuvaavan useampaa mahdollista menneisyyttä ja elämää. Dennis viittaa useilla menneisyyksillä yksilön omaan historiaan ja kokemuksiin, mutta myös yhteisöjen ja kulttuurien historiaan. Nostalgian kautta voimme avata keskustelun nykyhetken ja menneisyyden välille ja tämän keskustelun kautta ymmärtää, miten menneisyys on muokannut nykyhetkeä ja meitä itseämme, sekä yhteyksiämme toisiimme ja ympäröivään kulttuuriin. Tuota prosessia Dennis kuvaa tehtäväksi, joka saattaa tuoda joko tuskaa tai mielihyvää. (Dennis 2010, 10.) Hän viittaa jälleen nostalgian sisältämään kipuun, älgösiin, ja tämä nostalgian katkeransuloinen vuoropuhelu menneisyyden kanssa on hyvin olennaista myös tutkielmani kannalta.

Vieraassa Dennisin kuvaama prosessi tuottaa toisinaan tuskaa, kuten Marian tulkinnan mukaan hänen äidilleen. ”Aika ajoin hän kääntää katseensa pois. Jää tuijottamaan ikkunaan, näkee toisia maailmoja, toisia elämiä.” (V, 250.) Maria kuvailee äitinsä kantavan nykyhetkessäkin mukana menneisyyttään ja vaihtoehtoisia tulevaisuuksia. Teoksen loppupuolella taas Maria itse kokee usean maailman tuovan onnea. (V, 299.)

3.2 Nostalgian reflektiiviset ja restoratiiviset tasot *Vieraassa*

Nostalgialla on teoksessa monta roolia. Ensinnäkin se sävyttää Marian muistikuvia hänen äidistään, josta hänellä on jäljellä vain muistot. Maria muistelee äidin tarinoita omasta menneisyydestään, jota hän esittää glorifioiden: ” – ja minä näyttäisin teille kaiken sen, kuka minä olin, millainen tyttö!” (V,13.) Näissä Marian kerronnan kautta kuvatuissa äidin kertomuksissa paikkaan sitoutuvat menneisyys ja siihen sisältynyt erilaisuus. Äidistä on olemassa teoksessa vain Marian muistin kautta esitetyt tarinat, jotka antavat viitteitä äidin menneisyydestä. Näiden tarinoiden kautta Maria rakentaa mielikuvaansa äidistään, sekä siitä Marialle tuntemattomasta maasta ja kulttuurista, missä äiti on kasvanut.

Toinen merkittävä nostalgian taso teoksessa syntyy Marian muodostaessa kuvaa omasta kulttuurisesta identiteetistään, johon liittyy hänelle tuntematon osa ja johon hän pääsee käsiksi ainoastaan näiden nostalgisten tarinoiden kautta. Maria itsekin tunnistaa tarinoiden nostalgian sisältämän restoratiivisuuden, mikä tulee esiin seuraavassa katkelmassa. Tämä osa on nostalgian epäluotettavista elementeistä huolimatta kuitenkin Marialle itselleen olennainen osa hänen kulttuurista identiteettiään:

Kun joskus kerron kysyjille alkuperästäni, kaihdan täsmällisiä määritelmiä. Sanon, että minussa on kahdeksasosan verran kaikuja sieltä, missä en ole koskaan käynyt, päiväntasaajan tienoolta. Olen käynyt siellä vain äidin kertomusten siivittämänä, nekin olivat sekoitus unia, leikkejä ja kaipuuta lapsuuteen.” (V, 15.)

Maria tunnistaa itsessään jotain vierasta, joka saattaa olla muille näkymätöntä mutta hänelle itselleen tärkeää ja olennaista. Helpointahan hänen olisi ilmoittaa alkuperäkseen sen pienen pohjoisen synnyinkaupunkinsa, jossa hän on viettänyt lapsuutensa ja nuoruutensa, mutta edeltävästä lainauksesta nousee hyvin esiin kuinka Maria kokee kulttuurisen identiteetinsä olevan moniselitteisempi. Tämä kyseinen tulkitsemani nostalgian taso tulee esiin erityisesti näissä kohdissa, joissa Maria muistelee äitinsä nostalgian sävyttämiä tarinoita pyristellessään itse omassa kulttuurisessa välitilassaan. Tuossa tilassa hän yrittää hahmottaa omia juuriaan äitinsä juurien kautta ja saada yhteyden omaan kulttuuriseen identiteettiinsä. Maria tarrautuu muistoihinsa ja vierauteen, vaikka tunnistaa itsekin äitinsä kertomusten nostalgian. Muistot ovat myös epäluotettavia, sillä Maria kuvaa niiden sekoittuvan unista, leikeistä ja kaipuusta lapsuuteen. (V, 15.) Näin ollen Marian oma kaipuu vuorottelee restoratiivisen ja reflektiivisen nostalgian välillä: ne ovat yhtä aikaa kaipuuta lapsuuteen ja jonnekin kauas, mutta kuitenkin hyväksyvät ajan palautumattomuuden ja ovat samaan aikaan kaipausta kaipauksen vuoksi. Näissä tarinoissa yhdistyvät nóstos ja álgos.

Jokainen tulkitsemani nostalgian taso liittyy *Vieraan* tematiikassa Kukkosen mainitsemaan nostalgian tehtävään muistojen tuottajana ja kokoajana. (Kukkonen 2007, 15.) Nostalgia on teoksessa tärkeä elementti Marian muistikuvissa äidistään, jolloin nostalgia on Marian omaa. Toiseksi nostalgiaa esiintyy voimakkaasti Marian muistamissa äidin tarinoissa hänen menneisyydestään. Nämä kaksi nostalgian tasoa johdattavat nostalgian tuottavan ja kokoavan roolin äärelle: niiden avulla Maria säilyttää ja rakentaa muistoaan äidistään, joka on tärkeä johdattava osa Marian matkalla oman kulttuurisen identiteetinsä juurille. Dennis Walder (2010) toteaa, että yksilölliset ja kulttuuriset identiteetit eivät ole automaattisesti annettuja, vaan ovat riippuvaisia niiden rakentamisesta. Tätä prosessia ei muodosteta Walderin mukaan koko historiaa katsoen, vaan poimien tarkoituksellisesti muistoja. (Walder 2010, 15.)

Luvussa kaksi viittasin Homi K. Bhabhaan ja siihen, miten hänen mukaansa kulttuurien eroavaisuuksissa ja välitiloissa on mahdollisuus itsensä ja kulttuurin tutkimisen kehittymiselle. Bhabhan mukaan näissä välitiloissa on mahdollisuus löytää uusia puolia niin itsestään, kulttuuristaan kuin yhteiskunnastakin. (Bhabha 1994, 2.) Maria tunnistaa nostalgisten tarinoiden kautta tämän kulttuurisen välitilan, johon myös hän itse on syntynyt äitinsä sukujuurien myötä. Äitinsä kertomien tarinoiden myötä myös Marialla itsellään on mahdollisuus tarkastella minuuttaan, historiaansa ja kantamiaan kulttuureita näkökulmasta, jota hän ei vielä itse tunne. Tämä vahvistaa tulkintaani nostalgian kolmannesta tasosta teoksessa: se tutustuttaa Marian oman kulttuurisen identiteettinsä historian juurille. Marian näkökulma avartuu teoksen edetessä, kun hän matkustaa New Yorkiin ja tutustuu kaupunkiin sekä sen afrikkalaisamerikkalaiseen kulttuuriin itse. Tällöin Maria alkaa irrottautua äitinsä tarinoista ja luoda omia kertomuksia juuristaan.

Vieraan loppupuolella Marian suhtautuminen äitinsä tarinoihin alkaa muuttua ja niiden nostalginen hehku himmentyä. Mitä tutummaksi äidin historia käy Marialle, sitä enemmän hänen mielensä alkaa kapinoida äitiä vastaan. Äidin tarinat muuttuvat Marian silmissä kulttuurinsa sekä juurien kieltämiseksi ja pelkuruudeksi. Näin ollen tulkitsemani nostalgian toinen taso, jossa Maria muistelee äitinsä nostalgissävyytteisiä tarinoita ja tutustuttaa Mariaa niiden kautta itseensä, saa uuden merkityksen. ”Matkustin D:llä Coney Islandille, tänne meidän piti tulla äidin kanssa, hän lupasi: olisimme kuin kaksi filmitähteä aurinkolaseissamme, ajaisimme maailmanpyörässä.” (V, 246.) Ympäristön vaihtuessa kotipaikkakunnasta New Yorkiin Maria tutustuu äitiinsä aivan uudella tavalla ja alkaa tunnistaa äidin tarinoiden ja elämän valintojen välisen ristiriidan.

”Coney Island ja aurinkolasit. Äiti ja hänen valheensa. Ihmisen on mahdollista tulla keneksi tahansa, päättää olla joku muu. On mahdollista naida pohjoismaalainen ja muuttaa seudulle, jota ei tunne, saada pellavapäisiä lapsia joiden hipiä kantaa enää häivettä entisestä elämästä. On mahdollista kertoa elämästään sellainen tarina jonka on valmis itse hyväksymään. Vaaleanpunaiset taivaat, hiekkatiet, valtamerilaivat. Posliiniastioiden sirpaleet. Tralalaa, ja paskat. Rajanylitys ja avokatit, hymyilevä kuunsirppi, kuinka paljon jaksatte syödä tätä jätettä jota minä suustani suollan?” (V, 250.)

Maria alkaa kyseenalaistaa ja tunnistaa äitinsä tarinoiden restoratiivisen, mennyttä ihailevan nostalgian, ja huomata ristiriidan äidissään havaitsemansa menneisyyden kaipaamisen ja kulttuuristaan luopumisen välillä. Hän myös nimittää äidin tarinoita valheiksi. Nostalgia, joka ennen houkutti Mariaa ja toi hänelle lohtuakin, alkaa suututtaa häntä ja tuntua teeskennellyltä. Hän alkaa myös tunnistaa omien muistojensa nostalgian äitiään kohtaan. Marian muistojen sävyn muuttumisen kriittiseksi voi tulkita myös niin, että Maria käy nyt

läpi nuoruudesta puuttumaan jäänyttä vaihetta, jossa olisi päässyt kyseenalaistamaan vanhempiaan ja kapinoimaan äitiään vastaan.

Matkallaan New Yorkiin Maria saa selville salaisuuksia, jotka täydentävät aukkoja hänen mielikuvastaan äitinsä suhtautumisesta kulttuuriseen identiteettiinsä. Marialle valkenee, kuinka hänen äitinsä oli tahallaan katkaissut välit isovanhempiinsa ja yrittää ymmärtää syitä tähän tekoon, joka on ristiriidassa äidin juuristaan tuntemaan ylpeyden kanssa. Maria alkaa pohtia, että yhteydenpidon katkaiseminen ja puhelinsoittojen teeskentely olivat äidin tapa käsitellä tuntemaansa ikävää ja nostalgiaa. Boymin (2001, 346) mukaan nostalgia välittyy nykyhetkeen ”muistiteknisten tuotteiden” ja keksintöjen avulla, kuten kirjoitustaidon, valokuvien ja teknologisen kehityksen kautta. Niinpä voidaan ajatella, että välien katkaisu ja puhelinkeskusteluiden välttäminen ovat Marian äidille itsesuojelua nostalgian aiheuttamaa kipua vastaan. ” – Eikö itsensä irti riuhtaiseminen kaikkein tutuimmasta ole perustavinta koti-ikävä, täydellisintä muukalaisuutta? – – , – Ehkä juuri tuo on vastaus kysymykseen. Miksi hän oli sellainen kuin oli. Siihen meidän on tyytyminen.” (V, 249.) Näin teoksessa välittyy temaattisella tasolla sekä nostalgian aiheuttama henkinen tuska että muistista valikoitujen tarinoiden nostalginen painotus. Tämä myös tukee tulkintaani nostalgian ensimmäisestä roolista teoksessa: Maria muodostaa tarinoiden kautta kuvaa siitä, kuka hänen äitinsä oli.

Boym toteaa, että reflektiivinen nostalgia sisältää myös utopistisen ulottuvuuden, joka sisältää potentiaalisten, tapahtumaisillaan olevien tapahtumien ja täyttämättömien lupausten tarkastelun (Boym 2001, 342). Nämä Boymin esittämät toiset mahdollisuudet voi nähdä päähenkilön edesmenneen äidin hahmossa hänen levottomuutensa ja alituisen kaukokaipuunsa kautta. (V, 23.) Tulkitsen Boymin sanoja myös niin, että reflektiivinen nostalgia voi olla myös kaipuuta jotakin kohtaan, mitä olisi voinut olla. Tämä ajatus nousee erityisesti esiin Marian kuvittelemisissa äidin ajatuksissa, joissa hän arkisen keskellä kaipaa toisiin elämiin. (V, 250.)

Restoratiivisen nostalgian utooppinen ulottuvuus korostuu *Vieraassa* Marian äidin kertomusten lisäksi äidin ja isän yhteisissä matkafantasioissa. Siinä missä reflektiivinen nostalgia on yksilösidonnaisempaa, luovat Marian isä ja äiti yhdessä restoratiivista, ihailevaa tarinaa New Yorkista. Matkasta äidin synnyinjuurille kootaan lapsille houkutteleva ja upea tarina, jota pidetään aktiivisesti yllä. Matkasta tulee odotusten täyttämä lupaus, joka ei koskaan toteudu. ”Matkaa odotellessa meillä oli tarinat, joissa huutomerkit tanssivat niin, että joinakin iltoina oli miltei mahdotonta nukahtaa: Kerro lisää! Kerro lisää!” (V, 16.) Marialle ja

hänen veljelleen matka New Yorkiin esitetään ihmeellisenä, siellä he eivät ainoastaan näkisi, millainen heidän äitinsä oli ollut tai kuka hän todella on, vaan myös näkisivät tarinoiden kuvaamat ihmeelliset pilvenpiirtäjät ja tekisivät isän lupaamia hauskoja asioita. Isä ei ole koskaan ollut New Yorkissa, mutta hänenkin kertomuksensa kuvaavat matkaa elävästi ja innostuneesti:

Vuosikausia isä keräsi kolikoita Amerikan-possuun. Toiveikkaasti, rehvastellen, maalaillen matkaa jonka tekisimme, me neljä. Lentäisimme New Yorkiin, kävisimme jääkiekko-ottelussa ja pilvenpiirtäjässä, kävelisimme saaren päästä päähän. Tiesinhän minä, että Manhattan oli oikeastaan yksi iso saari, isä kysyi, vaikkei koskaan ollut itse nähnyt koko paikkaa. (V, 45.)

Isä kuvailee matkasuunnitelmia vuosikausia yksityiskohtaisesti. Näin ollen myös isä jakaa lasten tavoin vaimonsa nostalgisiin tarinoihin perustuvan kokemuksen paikasta, joka saa tarinoissa ihannoivia piirteitä. New Yorkista muodostuu tarinoiden saavuttamaton ihanne, päämäärä jota kohti käydä, mutta johon ei kuitenkaan tartuta. Silja Vuorikuru (2007) kuvailee utopian paikkojen elävän paikkojen sijaan mielessä ja tarinoissa, ja kuinka ”kaihottuina haavemaina ne ovat olemassa kaikkialla ja ei missään” Hän kuvaa utopian olevan onnellinen paikka, joka on kaikessa onnellisuudessaan mahdoton ollakseen totta. (Vuorikuru 2007, 170.) *Vieraassa* nostalgian sävyttämien utooppisten tarinoiden New York on Vuorikurun määritelmästä poiketen konkreettinen maantieteellinen alue, mutta nostalgiset haavekuvat muuttavat sen utopiaksi.

Luvun jatkuessa käy ilmi, että haaveilustaan huolimatta Marian äiti ei koskaan todella pyri toteuttamaan haaveitaan koko perheen matkasta hänen menneisyytensä juurille: ”Possu hymyili alati keittiön hyllyllä, sai ravinnokseen kolikoita, joskus setelinkin. Mutta Amerikan-matkaa ei koskaan tullut.” (V, 14.) Marian äidin sanoissa menneisyydestä löytyy erilainen minä, jonka hän haluaisi esitellä perheelleen ja jonka olemassaolon hän ehkä itsekkin tahtoisi muistaa. Isän liittyy näihin matkasuunnitelmiin innokkaasti: ”Isä suunnitteli näitä matkoja, kertoi käänteitä kuin olisi nähnyt ne silmiensä edessä.” (V, 45.) Isä on lopulta kuitenkin se henkilö, joka särkee säästöpossun äidin kuoltua. ”Mutta isä oli se, joka tarttui vasaraan, kopautti ilkikurisesti posliinisen possun korvaa ja mäsäytti lopulta koko hymyilevän keinoeläimen palasiksi.” (V, 45.) Marian muistoissa äidin suhtautumisen menneisyyteensä ja nostalgiaan voi nähdä myös reflektiivisenä, sillä matkan toteuttaminen ei yllä konkretian tasolle ja voi tulkita äidin ymmärtävän menneisyyden saavuttamattomuuden.

Naurava äiti, ikuisesti, kuvassa, kreetalaisen tavernan terassilla. Äiti katsoi meitä iloa säteillen olohuoneen seinältä, projektori hurisi, palanut pöly tuoksui, ja isä rikkoi Amerikan-possun ja haaveen matkasta. – – Äiti hymyili yhä. Aivan kuin äiti olisi tiennyt: se saa mennä, haave. Käyttäkää rahat elämään, ostakaa mekkoja,

maksamakkaraa, jääkiekkovarusteita ja mikä ettei sohvakalusto vanhan, puhki istutun tilalle. Ei teidän tarvitse nähdä sitä maata, josta minä olen kotoisin. (V, 45.)

Valokuvat sisältävät nostalgiaa: ne piirtävät visuaalisesti osan mennyttä hetkeä nykyisyyteen. Walder (2010) viittaa valokuvaan pohtiessaan taiteen keinoja ja motiiveja esittää menneisyyttä ja perhehistorioita. Hän toteaa, että valokuvat saattavat olla ainoa jäljellä oleva visuaalinen polku menneeseen, ainoa ehkä puolittainkin muistikeino säilyttää pala perheen menneisyyttä, yhteisöä ja historiaa. Valokuvat yhdistävät yksilöitä ja sukupolvia. (Walder 2010, 2.) Walderin mukaan tunnemme tarvetta tuntea yhteyttä menneisyyteen sekä itseemme vanhoissa valokuvissa (Walder 2010, 50). Yllä lainaamassani katkelmassa Maria tulkitsee äidin olevan läsnä vanhojen diakuvien kautta tuossa hetkessä, jossa yhteisestä nostalgisesta unelmasta ja utopistisesta New Yorkista luovutaan. Diakuva ja äidin hymy antavat Marialle tunteen yhteydestä äitinsä ajatuksiin, kuin hän olisi tiennyt, ettei koko perheen matka koskaan toteutuisi. Marian voi nähdä tulkitsevan äitinsä hyväksyneen hänen oman identiteettinsä hautautumisen kaiken arkisen alle.

Lapsen muistista kuvatuissa kohtauksissa äiti suhtautuu matkustamiseen ristiriitaisesti: hän potee matkalla koti-ikävää ja muuttuu hajamieliseksi, mutta kotona suunnittelee jo uusia matkoja. (V, 13.) Teoksen lopussa selviää, että kaikesta kaipuustaan huolimatta äiti on katkaissut siteensä omaan kulttuuriinsa ja näin moni kysymys hänen identiteetistään jää hänen perheelleen ilman vastauksia. (V, 248.) New Yorkissa Maria alkaa hahmottaa omaa kulttuurista identiteettiään uudelleen alkaessaan kyseenalaistaa äitinsä tarinoiden nostalgiaa. Maria irtautuu äitinsä tarinoiden nostalgiaasta yhtäaikaaisesti toisen sisäisen prosessinsa kanssa, kun hän ottaa etäisyyttä uskoonsa. Prosessit ovat erilliset, mutta molemmat ovat silti merkittäviä Marian matkalla kohti hänen identiteettinsä kerroksia.

Nyt jos koskaan minun pitäisi sanoa se. Minullahan on kutsumus. Olen itse ollut sanantuoja, kertonut taivaallista ilosanomaa, uskonut siihen aukotta. Nyt en saa edes mainittua, että välini yläkertaan ovat tavallista sunnuntairukoilijaa läheisemmät. - Minun kokemukseni mukaan me pelastamme täällä toinen toisemme. (V, 43.)

Lainaamassani katkelmassa Maria kokee etäisyyttä vanhaan minäänsä. Hän luopuu hiljalleen papin identiteetistä ja kokee huonoa omatuntoa toimiessaan vasten aiempaa vakaumustaan. Käsittelen uskonnon merkitystä teoksen kulttuurisen identiteetin rakennusprosessin kannalta myöhemmin 5.2 Uskonnolliset elementit -alaluvussa, mutta näiden kahden prosessin yhtäaikaisuus ja vertailu menneeseen tekevät siitä mainitsemisen arvoisen myös tässä nostalgia-luvussa. Marian uskon hiipumista ei kuvata mennyttä nostalgisoiden, vaan enemmänkin nykyhetken tuskana ja uutena valaistumisena.

Taivas puhui minulle tänään. Tai ehkä juuri päinvastoin: ei tuonpuoleinen, vaan maailma, tämä. Tunsin sen, minkä olen kadottanut ja jota en vielä osaa nimittää muuksi kuin pyhäksi. -- tämän minä olen tuntenut ennenkin, mutta aina se on versionnut minusta kaipuuna. Aina minä olen sen tunteen pakottamana joutunut tähyämään kauas. Nyt olen jättänyt kaipuun ja huolen. (V, 70.)

Maria liittyy uskoon kaipuun ja huolen, jotka hän on nyt tietoisesti päättänyt jättää taakseen. Usko ja pappeus ovat olleet määrittäviä tekijöitä hänen identiteetissään, samoin kuin kaipaus jotain kohti ja hänen äitinsä tarinat kulttuurisina kertojina. Marian kokemusta uskosta ei kuvata teoksessa nykyhetkessä tapahtuvan muistelun, vaan enemmänkin Marian nuoruuteen liittyvissä takaumissa. Pappeuteen ei liity teoksen aikatasojen nykyhetken tematiikassa nostalgiaa tai kaipuuta, vaan se kuvataan velvoitteen omaisesti. Näin ollen kaikki menneen ja nykyisen vertailu teoksessa ei ole mennyttä ihannoivaa, vaan enemmänkin armotonta valoa vasten katsomista. ”On oltava rehellinen, häikäilemätönkin. On kohdattava menneisyytensä, vaikkei kykenisi katsomaan silmästä silmään nykyhetkeä, tai varsinkaan siksi.” (V, 55.)

Uskon sijaan Maria muistelee syömishäiriötään ja pakottaa itsensä kohtaamaan muistot tuolta ajalta lähes nostalgisen kaihon vallassa. ”Nälkä, jota tunsin, ei ollut nälkää. Se oli siunauksellisuutta. Minulla oli tehtävä.” (V, 57.) Walderin teoria kulttuurisen identiteetin tietoisesta rakentamisesta nostalgian ja muistin kautta liittyy myös tähän Marian tapaan poimia muistoja nykyhetkeen. (ks. Walder 2010, 15.) Syömättömyys liittyi Marialla hänen uskonnolliseen heräämiseensä, joten siksi myös uskonto liittyy syömishäiriön muistelmien nostalgisiin piirteisiin. Syömishäiriölle osoitetaan teoksessa Mariaa ympäröivästä (uskonnollisesta) kulttuurista löytyviä laukaisevia tekijöitä, kuten kirkon tulkinnat Raamatun naiskuvasta: ”Jos asiaa kysytään jyrkimmiltä katolisen kirkon perinteitä vaalivilta teologeilta, on aivan luonnollista, jopa suotavaa, että nainen pyrkii tukahduttamaan monenlaiset halunsa. Kaiken aloitti Eeva, —” (V, 76.) Näin Maria alkaa pitää kaikkia mielihaluja ja tarpeita turmiollisina, sellaisina joista tulisi aktiivisesti pyrkiä pois päin.

Yhteenvetona Marian omasta kulttuurisesta identiteetistä voi sanoa, että siihen sisältyy runsaasti nostalgisia rakennuselementtejä, jotka ovat kuitenkin ulkopuolelta annettuja. Niistä irrottautuminen, kuten äidin tarinoista luopuminen ja utopistisen merkityksen saaneen kaupungin näkeminen omin silmin auttaa Mariaa rakentamaan omaa käsitystään kulttuurisesta identiteetistään. Marian kulttuuriseen identiteettiin eivät liity nostalgian osalta vain äidin tarinat, vaan myös uskonto ja rankka syömishäiriökokemus. Näiden kokemusten käsittely nykyhetkessä ovat osa hänen kulttuurista identiteettiään ja kytkeytyvät hänen nostalgiseen tapaansa poimia muistoja. Tulkintani mukaan tämä liittyy nostalgian kolmanteen tasoon teoksessa.

Kukkonen (2007, 29) avaa artikkelissaan, kuinka nostalgian voi tulkita kaipuuna menetettyyn kotiin ja menneeseen maailmaan, jolloin muistista tulee pysyvä koti. Tämä pätee erityisesti Marian äitiin, jonka koti-ikävä on niin kipeää, että hänestä tuntuu helpommalta jopa irtautua kaikesta entisestä maailmasta muistuttavasta (V, 248). Näin nostalgia saa teoksessa toisen tasonsa, joka kytkeytyy äidin muistoihin menneisyydestään.

Yksi tulkitsemistani teoksessa ilmenevän nostalgian tasoista on nostalgia Marian keinona tutustua äitiinsä ja hänen juuriinsa ja säilyttää hänen muistonsa. Tämä taso muuttuu teoksen myötä, kun Maria havahtuu nostalgian vääristävään vaikutukseen ja alkaa kyseenalaistaa äitinsä kertomuksia. (V, 250.) Restoratiivisen nostalgian tunnistaminen äidin kertomuksista ja sen kyseenalaistaminen auttavat Mariaa sekä tutustumaan ihmiseen äitihahmon alla että muodostamaan omia mielikuviaan paikoista ja heidän historiastaan.

Vielä näin nostalgia-luvun päätteeksi tahdon poimia *Vieraasta* lainauksen, johon tiivistyy nostalgian merkitys teoksessa: ”Ja entäpä aika, miten aika tuntuu monistavan meistä eri versioita, jotka ovat kytköksissä toisiinsa, mutta joita erottaa kaipuusta kudottu hauras aine, ohuempi kuin ilma?” (V, 50.) Kaipuusta kudottu aine erottaa eri versioita itsestämme ja saa meidät olemaan erillään itsestämme. Aika erottaa henkilön ajan kerroksien sisältämistä versioista itsestään. Monikkomuotoinen ilmaisu viittaa myös tulkintaan, jossa aika kerrosta meihin ulottuvuuksia, jotka pitävät meidät itsemme lisäksi etäällä toisistamme. Tämä lainaus on oleellinen kuvaus teoksen vierauden teeman ja nostalgian suhteesta toisiinsa. Tällöin aika, paikat, muistot ja nostalgia ovat Boymin teoriaa soveltaen ehdottoman reflektiivisiä: ne ovat palautumattomia ja sisältävät kaipausta kaipauksen itsensä vuoksi.

3.3 Ajan ja paikan problematiikka

Sara Eeva (2003, 111) kuvaa paikan käsitteen tarkoittavan kirjallisuudentutkimuksessa fyysisen, kartalta rajattavissa olevan tilan sijaan ennen kaikkea ympäristön, kielen ja historian vuorovaikutusta. Johdanto-luvussa mainitsin, miten *Vieraassa* paikan problematiikka sekoittuu vaikeasti määriteltävään kaukokaipuuseen. (V, 142.) Näiden elementtien sekoituessa keskenään, saavat sekä kaukokaipuu että paikan määritelmän ongelmallisuus teoksessa nostalgisen sävyn, ja tämä kaikki yhdessä kyseenalaistaa teoksen maailmassa ajan lineaarisuuden:

— — koti-ikävä muuttuu oivallukseksi: mikään ei ole koskaan täysin mennyttä, ei se, että minun isoäitini matkusti natisevalla koneella meren yli, ei se että hän oli joskus lapsi siellä, kaukana akaasioiden katveessa, ei se että hän

tapasi tiskivuorojen välillä pojan jonka vei jäätelölle, ei se että minun isäni ja äitini ja minä vietimme päiviämme tällä kadulla. Ovatko he nytkin täällä, äiti keittiössä tavallisissa askareissaan, isä pihan perällä puutarhatuolissaan polttelemassa sunnuntaisavukettaan? (V, 142-143.)

Lainauksessa ikävä muuttuu niin suureksi, että muodostaa tunteen ajan syklisyydestä ja siitä, että fyysisten paikkojen ja kaipauksen kautta Maria voi kokea yhteyttä menneisyyteen ajassa siirtymisen tunteen avulla. *Vieraassa* Maria kokee Brooklynin paikallisena tilana ja yhteytenä äitiinsä niin voimakkaasti, että hän tuntee hetken verran olevansa äitinsä: ” – olen hänessä, hän on minussa, olemme yhtä – .” (V, 141.) Marialla on teoksessa tarve löytää äitinsä kulttuurisen identiteetin aukkojen kautta yhteys sekä äitiin itseensä että omaan kulttuuriseen identiteettiinsä, ja tämä etsintä tapahtuu fyysisten paikkojen kautta. Tämän yhteyden löytääkseen hänen on myös rikottava lineaarinen aika ja päästävä menneisyyteen: ” – aika on pelkkä helisevä sana. Uusi kolminaisuuteni tekee ajasta pilkkaa. Sen jokainen ulottuvuus sijaitsee nyt-hetkien takaisissa huoneistoissa, joihin löytää tiensä niin kuin unessa avaa ovia yhä uusiin tiloihin, joita ei tiennyt olevan” (V, 112). Tällä tavalla New York tarjoaa Marialle mahdollisuuden liikkua ajassa kaipaamiinsa hetkiin.

Mariaa ei esitetä teoksessa kuitenkaan fantasiakirjallisuudesta tuttua aikamatkaajana, joka löytäisi portin, josta astua fyysisesti menneisyyteen. *Vieraassa* paikkojen kautta löydetty yhteydet menneisyyteen ovat Marian mielen sisäisiä kokemuksia ja rakentuvat hänen muistiinsa säilömiä tarinoiden avulla, jotka ovat muiden kertomia. Näistä tarinoista Maria kokoo menneisyyden tapahtumia kuin palapeliä, kokonaisuutta, joka johdattaisi hänet äitinsä juurien ja näin myös oman kulttuurisen identiteettinsä lähteille. Boym kuvaa yhteisöllisen muistin koostuvan uudelleen kerrotuista arkisista kokemuksista, mutta lisää kertomuksessa olevan monta narratiivia. Yhteisöllisen muistin kehykset sovittelevat hänen mukaan yhteen menneisyyttä ja nykyhetkeä, itseä ja muita. (Boym 2001, 53.) Juuri näin Maria rakentaa palapeliään muiden kertomiin tarinoihin tukeutuessaan. Hän nojaa oman muistinsa lisäksi useamman henkilön kertomuksiin, erityisesti äitinsä ja isänsä. ”Haluaisin kysyä jotain lapsuudesta, puhua äidistä, muistaako isäkin sen yhden ainoan kerran kun äiti kiroili siivouspäivänä imuroidessaan, karjui kerrankin omalla kielellään – ” (V, 49). Näistä muistista kaivetuista kertomuksista hän pyrkii muodostamaan eheän kokemuksen, joka kirkastaisi hänelle hänen kulttuurisen identiteettinsä pimentoon jääneet osat ja näin myös äitinsä identiteetin. New York esittäytyy hänellä porttina näiden kokemusten äärelle: ”Juna kirskuu vaihteissa ja minuun leviää kummallinen, lämmin tunne: olen lähempänä äitiä kuin koskaan ennen.” (V,141.)

Alexander (2017, 67) käyttää termiä paikan henki (spirit of the place), jonka hän kuvaa uhmaavan ajan vaikutuksia ja välittävän paikan ainutlaatuisuutta tavalla, jonka pystyy intuitiivisesti aistimaan, mutta ei määrittämään. Tämä samanlainen paikan henki on esillä myös *Vieraan* New Yorkissa: se on jatkuvasti läsnä, mutta kuitenkin katoaa juuri kun Maria on pääsemässä yhteyteen sen kanssa. ”Etsin ovea, löydän oikean kahden köynnösruusuurukun välistä. Istun portaille takorautakaiteiden väliin, sanon hello miehelle joka tulee minua vastaan. Entäpä nyt. Entäpä nyt? Ruskeat tiilet, kertokaa mitä nyt. Äiti katoaa minulta, haipuu.” (V, 143.) Näin paikan henki on teoksessa nostalgista älgöä, kaipuuta kotiin. Marialla kodin kaipuuta on erityisesti kaipuuta oman lapsuuden ja kodin sijaan äidin kotiin ja lapsuuteen. On kuin Maria ei pääsisi yhteyteen omien juuriensa kanssa ilman äitinsä juuria, vaikka hän tiedostaakin kokoavansa mielikuviaan nostalgisten tarinoiden verkosta. ”Olen käynyt siellä vain äidin kertomusten siivittämänä, nekin olivat sekoitus unia, leikkejä ja kaipuuta lapsuuteen.” (V, 15.) Maria on aistinut New Yorkin hengen jo lapsuudessaan tarinoiden kautta ja tämä paikan henki on osa hänen New Yorkista kehittämää utopistista kaipuutaan.

Fyysisten paikkojen lisäksi tanssilla on teoksessa vahva merkitys siltojen luojana aikojen ja paikkojen välille. Tanssi on osa Marian identiteettiä; onhan hän tanssinut lapsuutensa ja nuoruutensa balettia ja New Yorkissa hän aloittaa tanssimaan uudelleen, mutta tällä kertaa afrikkalaisia tansseja Mélanien johdolla. (V, 87.) Tanssilajit ovat hyvin vastakkaiset. Tulkitsen baletin kuvaavan Marian kulttuurisen identiteetin pohjoista ja kurinalaista osaa, kun taas irrottelevampi afrikkalainen tanssi New Yorkissa symboloi hänen äitinsä afroamerikkalaisia juuria. Baletti korostaa sääntöjä, kun taas Mélanien tanssitunneilla Maria joutuu opettelemaan säännöistä ja tanssin malleista lopumisen. ”Hän ei edelleenkään halua, että matkin. Hän haluaa, että saan kiinni liikkeen kulmasta ja alan kasvattaa sitä, ruokkia sitä.” (V, 88.)

Maria kuvailee, kuinka lapsuudessaan hän oli seurannut äitinsä tanssia malilaisen rumpalin soittaessa: ”Jotain tuntui tapahtuvan nimeomaan *ajalle*: äidin tanssi tuntui halkaisevan hetket, muistot ja aikomukset niin läpikotaisin, että maailma kiihtyi spiraalin muotoiseksi.” (V, 65.) Tanssi on tulkittavissa välineeksi, jonka kautta on mahdollista liikkua sekä ajassa että paikassa, sekä tavoittaa Alexanderin ilmaisema paikan henki. Palaan tanssin symboliseen merkitykseen teoksessa alaluvussa 5.4 Tanssi minuuden symbolina. Seuraavaksi keskityn

käsittelmään tanssin suhdetta aikaan ja paikkaan, sekä näiden vaikutusta kulttuuriseen identiteettiin.

Kolme naista liikehtii rumpalien edessä. Aalto kulkee keskivartalon läpi, uudestaan ja uudestaan. Näyttää siltä kuin he olisivat vedessä, kunnes he alkavat vavahdella. Naiset eivät hymyile vaan katsovat kauas, tämän ajan ja paikan läpi, kohti sykkivää ydintä, jota kukaan ei voi nähdä. (V, 99.)

Naisten kuvataan katsovan kohti ydintä, joka ei kuitenkaan ole silmin nähtävissä, vaan se on jotakin ajan ja paikan halkaisevaa. Näin korostuu siirtyminen nykyhetkestä ja tilasta toisaalle, ja esiin pääsee tanssin henkinen puoli ja mielen omat maisemat. Lainauksessa esiintyy teoksessa toistuva ajatus ajan ja paikan käsitteiden häilyvyydestä, sekä tanssin symbolisesta merkityksenä porttina niihin.

Barbara Piatti (2017, 247.) käyttää termiä heijastetut paikat (projected places) kuvaamaan kirjallisuudessa ja muussa taiteessa paikkoja, jotka eivät ole fyysisiä tapahtumapaikkoja vaan esiintyvät teoksissa henkilöhahmojen mielikuvituksen kautta. Marian äidin lapsuus -ja nuoruusvuosien New York on *Vieraassa* muistikuvista ja tarinoista heijastettu paikka, mutta teoksessa heijastetaan muitakin paikkoja, ja tämä tapahtuu erityisesti tanssin avulla. Tanssivat afrikkalaisnaiset vievät Marian ”perinteen” juurille, Harlemin kotibileet taas populaarikulttuurin tilaan, jossa yhdistyvä esiintyvät Marian mielessä afroamerikkalaiset elementit: ”Mélanie on yhä tanssilattialla, värissyttää pakaroitaan niin kuin olen nähnyt musiikkividoissa tehtävän.” (V, 113.) *Vieraassa* luodaan tiloja ja tarinoita tanssin avulla, esimerkiksi tarina Mélanien kadonneesta lapsesta kerrotaan tanssin kautta. Mélanie vie Marian tanssinsa avulla hetkeksi Afrikkaan ja noihin piinaaviin hetkiin. ”Tämä ei ole enää sitä iloa tiukuvaa liikettä, jonka kutsumana tulin näiden korkeiden ikkunoiden äärelle muutama viikko sitten. Aivan niin kuin Mélanie haluaisi matkustaa minun kauttani jonnekin kauas, murheeseensa, murheen toiselle puolelle.” (V, 173.) Näin tanssin kautta kerrotut tarinat ovat teoksessa juuri näitä Piattin heijastettuja paikkoja, jotka heräävät eloon henkilöhahmojen tanssin kautta tuoden esiin Tallyn esittämän paikan hengen.

Voi siis päätellä, että *Vieraassa* kuvataan heijastettujen paikkojen henkeä, paikoin nostalgisesti ja utopistissävyyteisesti, mutta paikoin myös kipeästi. Nämä molemmat ilmentyvät teoksessa tanssin kautta tehtyjen symbolisten matkojen avulla tavalla, joka olisi ilman tätä tasoa jääneet tavoittamattomiin. Ne myös tukevat päähenkilöä tämän identiteettiprosessissaan ja sen kulttuurisen hybridiyden asettamien aukkojen selvittämisessä.

4 Toiseus, vieraus ja rasismi

4.1 Irrallisuuden ylläpito ja intersektionaalinen näkökulma

– Ihmisen on hyvä säilyä hiukan vieraana itselleen, kantaa muukalaisuutta mukanaan. Kukaan ei koskaan voi täysin ymmärtää, mistä elämässä on kyse, ja siksi muukalaisuus on ihmisen perimmäinen olotila. Jos minä saisin päättää, kaikkien ihmisten tulisi kokea, miltä tuntuu olla osa vähemmistöä. (V, 23.)

Lainaus on katkelma äidin puheesta Marian muistoissa. Katkelmassa esiintyy kahdenlaista vierautta ja muukalaisuutta: vierautta itsestään sekä vähemmistö-viittauksen kautta vierautta muista ihmisistä sekä yhteiskunnasta. Teoksen nimi *Vieras* toimii avaavana symbolina sen teemalle. *Vieraan* maailmassa kaikki henkilöhahmot ovat vieraita sekä itselleen että toisilleen. Kuten edellisessä luvussa kirjoitin, etsii Maria hänelle aukkoisista äitinsä menneisyyden osista kokonaisuutta, joka kertoisi hänelle sekä itsestään että äidistään. Vierautta käsitellään erityisesti kulttuurista identiteettiä kuvattaessa. Esimerkiksi Marian muistojen kautta äidin kaipuuta ja sopeutumista uuteen kotimaahansa, Marian vierailu New Yorkiin, Mélanien suhteessa afrikkalaisamerikkalaiseen kulttuuriin, rasismiin ja Yasminan kohtaaman vihan kautta. Bhabhan (2004, 7) mukaan kirjallisuudentutkimuksessa toistuu tavaksi muodostunut teema, jossa kulttuurit tunnistavat itsensä toiseuden heijastumien kautta. Juuri tämä sama ilmiö toistuu myös *Vieraan* toiseuden teemassa. Vieraus toisiin syntyy oman kulttuurisen identiteetin peilaamisesta ympäristöön ja toisiin, sen eroista ja yhteneväisyyksistä, sekä sen vaikutuksesta omaan itseen.

Satu Gröndahl (2010, 108) kuvaa intersektionaalisen analyysin tarkoittavan tutkimusta, jossa tarkastellaan kulttuurisen, yhteiskunnallisen ja diskursiivisen vallan kategorioiden limittymistä ja toisiaan rakentavien ja ylläpitävien tekijöiden tunnistamista. Tässä alaluvussa tutkin rasismiin, toiseuden ja irrallisuuden kuvausta intersektionaalisesta näkökulmasta hahmottamalla, millä keinoin henkilöhahmojen vierauden tunne toisistaan liittyy valtarakenteisiin ja ennakkoluuloihin. Rajaan intersektionaalisen näkökulman sen tarkasteluun, miten nämä valtarakenteet ylläpitävät ja rakentavat itseään kulttuurisen identiteetin esittämisen näkökulmasta.

Intersektionaalisesti teosta tarkastellen Yasminan kertomus on malliesimerkki siitä, miten valtarakenteet ylläpitävät toisiaan. Yasmina joutuu toisten lasten vakavasti pahoinpitelemäksi, eivätkä nämä pahoinpitelijät ymmärrä tekojensa motiiveja, vaan ne ovat ulkoisesti opittuja. ”Heidät oli vallannut kostonhimo, minkä koston, kukaan ei varsinaisesti

tiennyt. Kosto oli pikemminkin kaava, reaktio, luonnollinen reaktio. Kukaan ei osannut keskusteluissa selittää, mitä luonnollinen tässä tarkoitti, kenelle kostettiin ja mitä.” (V, 258.) Lapset haluavat kostaa jotakin sellaista, minkä motiivi kumpuaa ulkopuolelta, mutta jonka merkitys ei ole heille itselleen selkeä. Hämärää taustamotiivia avataan heidän vanhempiansa rasististen puheiden kautta, joita lapset ovat kuulleet ruokapöydässä aikuisten keskustelun kääntyessä muukalaisvihamielisiksi. Näistä keskusteluista ja rasistisesta puhetavasta lapsi osaa poimia vain tunteen, närkästymisen:

Leevi oli muiden selonteon mukaan ollut närkästynyt siitä, miten verorahoja syydettiin kreikkalaisille, tai sittenkin siitä, miten somalit eivät tehneet mitään toimeentulonsa eteen. Tai tarkemmin sanottuna Leevin isä oli, ja Leevi oli kuullut tämän lusikoidessaan muroja aamiaispöydässä ja juodessaan kaakaota iltapalalla. Vaikka Yasmina ei ollut romani tai somali eikä kreikkalainen, ajatusta oli pidetty hyvänä, koska olihan Yasmina toisenlainen kuin kaikki muut. (V, 258.)

Näin kosto sijoittuu oikeastaan vain erilaisuuteen, Yasminan toiseuteen muihin lapsiin ja valtaväestöön rinnastettaessa. Valta kumpuaa vaikutteiden muodossa ylhäältä päin lasten vanhemmilta ja samaa valtaa ylläpitää teoksessa myös seurakunta, johon Maria kuuluu. (V, 218.) Muukalaisvihamielisyys on selkeästi havaittavaa myös seurakunnan kokoontumisissa puhetapana, jossa vastustetaan kaikkien hyväksymistä yhteisöön. (V, 192.) Tämän vuoksi tulkitsemme valtarakenteiden ja toiseuden esiin nostamisen yhdeksi *Vieraan* keinoista kuvata kulttuurista identiteettiä. Arturo Madrid (2007) ilmaisee puheen moninaisuudesta viittaavan aina toiseen (other). Toinen voi olla erilaisia asioita ja viitata esimerkiksi sukupuoleen, rotuun, luokkaan tai kansalliseen alkuperään. Hänen mukaansa toiseuteen liittyy aina jonkinlainen välimatka siihen, mitä pidetään yleisenä normina. Se on jotain, mikä ei mahdu päivittäin käytettyihin järjestystä ja merkitystä ylläpitäviin luokitteluihin ja näin mukavuusalueellemme. (Madrid 2007, 66.) Tällä tavoin toiseus esiintyy myös *Vieraassa*, erityisesti Yasminan tarinassa, jossa lapset syrjivät häntä juuri hänen kansallisesta alkuperästään kumpuavan toiseuden vuoksi.

Bhabhan mukaan prosessi, joka muodostaa rodullisen, kulttuurillisen tai historiallisen toiseuden, on usein marginalisoitu teksteissä termein ”erilaisuus” tai ”ristiriitaisuus”, mikä paljastaa länsimaisen esitystavan rajallisuuden. Bhabha ehdottaa, että tapa jolla toiseutta ilmennetään tulisikin kyseenalaistaa. (Bhabha 2004, 97.) Myös *Vieraassa* käytetyt symboliset nimet, kuten Tuntematon, kutsuvat kyseenalaistamaan toiseuden esittämisen. Maria aloittaa seksisuhteen tuntemattoman afrikkalaisamerikkalaismiehen kanssa, eikä ole kiinnostunut miehestä fyysisen objektiuden lisäksi persoonan tasolla:

Hän, Tuntematon, asuu huonetta ja keittonurkkausta itäisessä alakaupungissa. En tiedä hänestä mitään muuta enkä välitäkään tietää! Tiedän silti tarpeeksi, tiedän hänen selkänsä kapean polun, uoman kahden kiinteän lihaksen välissä. Ja toden totta: kyllä minä hänen huulensa tunnen. (V, 150.)

Mies ei saa teoksessa muuta nimeä kuin Tuntematon, ja etäiseksi hän jää myös lukijalle.

Marian sisäinen kerronta alleviivaa hänen viehtymystään mieheen vain tämän tuntemattomuuden ja kulttuurisen taustan vuoksi, sekä ainoastaan fyysisellä tasolla. (V, 100.)

Tuntematon on tutun vastakohta, jotain ei-omaa, joka jakaa meihin ja heihin. Tässä toistuu Bhabhan kuvaama tapa esittää itseä toiseuden kuvaamisen kautta. (ks. Bhabha 2004, 7.)

Marian tapa kutsua seksikumppaniaan nimen sijaan tuntemattomaksi ja tämän etnisen taustan eksotisointi nostavat myös Marian kerronnassa valkoisuuden ja länsimaisuuden normiksi, josta poikkeavat ovat muita, toisia ja tuntemattomia. Näin Marian sanavalinta ylläpitää intersektionaalisesti tarkasteltuna valkoisuuden valta-asemaa ja Maria asettaa itsensä Tuntemattoman yläpuolelle. Kuten Lotta Kähkönen (2003, 83) esittää, on valkoisuutta tutkittaessa peruslähtökohtana kysymys siitä, miten valkoiset ihmiset identifioivat itsensä valkoisina. Vaikka Maria kipuilee etenkin lapsuudessaan erilaisuutensa ja itsessään tunnistamansa vierauden vuoksi, jota hän yrittää teoksen nykyajassa kovasti selvittää, kokee hän silti olevansa Yhdysvalloissakin sellaisessa valta-asemassa, että voi jakaa irralleen ”me” ja ”toiset”:

Tämä kaupunki varjelee kujillaan tuhansia hänen kaltaisiaan, ghanalaisia, meksikolaisia, bolivialaisia, nigerialaisia. He eivät jätä jälkiä itsestään, kulkevat varjoissa. He tottuvat, vaikka välillä säpsähtelevät jos virkapukuisia osuu heidän tielleen. He uskaltavat kyllä sanoa minä. (V, 150)

Näin Maria niputtaa yhteen usean maantieteellisesti toisistaan poikkeavan kulttuurin edustajat kutsumalla heitä nimellä ”he”. Hän jopa kyseenalaistaa heidän subjektiutensa ja myös tasavertaisuuden mainitsemalla erikseen, että he uskaltavat kutsua itseään minäksi. Sen sijaan Maria aktiivisesti määrittelee Tuntematonta tämän kulttuurisen taustan perusteella antamalla tälle siihen omaa mahdollisuutta, mikä on myös valta-aseman ylläpitoa ja osoittamista. (V, 251.) Eila Rantonen ja Matti Savolainen (2010) kirjoittavat vähemmistöjen ja valtakulttuurin suhteesta näin: ”Keskeistä on, että vähemmistö rakentuu vähemmistöksi suhteessa valtakulttuuriin, joka nimeää ja määrittelee ryhmän tai yhteisön marginaaliseksi sekä pitää sitä valtakulttuurin reunoilla tai ulkopuolella.” (Rantonen & Savolainen 2010, 11.) *Vieraassa* rakennetaan kulttuurinen vähemmistö juuri näin, eli vertaamalla valkoisuuteen ja valtakulttuuriin, joka valta-asemassaan määrittelee ryhmänsä ulkopuolelle jäävät vähemmistöksi. Näin valta saa diskursiivisia merkityksiä valkoisuuden esityksen kautta.

Marian valta Tunteemattomaan on toiseuttavaa sanavalintojen, ennakkoluulojen ja määrittelyvoimien kyseenalaistamisen kautta.

Viitataan aiemmin tässä alaluvussa Arturo Madridiin toiseuden määrittelyn kohdalla Yasminan yhteydessä. Madridin mukaan moninaisuus on usein ihailtava asia aatteiden tasolla, mutta useinkaan se ei ylety enää käytäntöön. Moninaisuus on tervetullutta niin kauan, kuin se kulkee linjassa omien mielikuvien ja standardien mukaan, mutta heti mielikuvien rikkoutuessa ihailtavuus murenee ja muuttuu vieraaksi, toiseksi. (Madrid 2007, 66.) Näin tapahtuu myös *Vieraassa* Tunteemattoman tarinassa, kun erilaisuutta puolustanut ja rasismia vastaan taistellut Maria sortuu itse rasistisiin ajatusmalleihin ja sortavaan käytökseen. ”Tämä on yritys ymmärtää. Soitan summeria. — Minä luin jostakin, että ihmisuhrit eivät ole tyystin vieras ajatus teidän kulttuurissanne.” (V, 252.) Maria väittää haluavansa ymmärtää Tunteemattomaa, mutta hyökkää tätä vastaan siksi, että haluaisi itse luoda määreet Tunteemattoman edustamalle kulttuurille.

Tulkitsen, että *Vieraassa* toiseuden korostaminen ja vähemmistöjen erottaminen ”heiksi” on tehokeino lukijan johdattamiseksi sen kysymyksen äärelle, että keillä on oikeus olla valtakulttuuria ja miksi. Esimerkiksi kohdassa, jossa Maria kuulee äidin ja pojan Amerikan historiaa koskevan keskustelun puistossa, ohittaa amerikkalainen äiti täysin lapsen aiheellisen kysymyksen siitä, että minne intiaanit menivät. En tiedä, honey, se on sivuseikka, äiti sanoo ja jatkaa selostustaan.” (V, 69.) Näin syrjäytetään Amerikan alkuperäisasukkaat valtaväestöstä ja poimitaan historiasta omaa katsomusta tukevat osat.

Eksotisti. Fetisti. Imperialisti. Rasisti. Ksenofiili. Minä testaan sanoja peilikuvalleni, sillä eikö olekin niin, että hän, joka vaalii ja hellii tunteemattomaa vain tämän tunteemattomuuden, vain tämän erilaisuuden vuoksi, on paitsi ksenofiili myös eksotisti ja fetisti, pahinta laatua jopa. *Käydä vieraissa*. Miten satuttava sanonta. Tämä nainen käy vieraissa. (V, 134.)

Yksi rasismin ilmenemismuodoista on ksenofilian lisäksi ksenofobia, jonka Mariakin nostaa esiin omasta käytöksestään. (V, 255.) Ksenofobialla tarkoitetaan vähemmistöihin kohdistuvaa pelkoa ja epäluuloisuutta, rodullistamista ja erottavien piirteiden korostamista, joka ilmenee esimerkiksi vieroksuntana ja vihamielisyytenä (Rantonen & Savolainen 2010, 28). Marian suhteessa Tunteemattomaan ilmenee vahvasti erilaisia rasismin muotoja: eksotismia, fetismiä, ksenofiliaa ja ksenofobiaa yhtä aikaa. Hän suhtautuu Tunteemattomaan ensisijaisesti objektisoivasti itse määrittämänsä toiseuden kautta, joka asettaa Tunteemattoman irralliseen, oudoksuttavaan asemaan:

Mutta miksi minusta on alkanut tuntua, että hän tekee kaiken niin kuin uhraisi? Suutelee kuin puhuisi jumalille, niille joiden nimet tietää vain itse. Hän tulee minuun kuin kulkisi maailman halki, tekisi reittinsä kohti toista puolta, jota tervehtii minun lävitseni kuin häikäisevää valoa. Mitä hän uhraa, kenelle, miten? Minä ajattelen häntä metsässä, pienenä poikana, eksyksissä. Pelkäsikö hän? Oliko hän vaarassa. – Sellaistako siellä on, siellä missä minä en ole koskaan käynyt, vai kuvittelenko vain? (V, 182.)

Maria tekee hänestä oletuksia, jotka liittyvät vain Tuntemattoman kulttuuriseen taustaan. Hän on tuntematon, mutta Maria muodostaa mielikuvituksessaan hänelle kokonaisen historian ja uskonnolliset traditiot, joita hän Marian mielestä seuraa. Gröndahlin mukaan hegemoninen valkoinen naiseus ja mieheys käsitetään ensisijaisesti sukupuolen kautta, mutta toiseutta hahmotetaan seksuaalisuuden avulla. Tämä ylläpitää stereotypioita ”alempien rotujen luonnonläheisyydestä ja primitiivisistä luonteesta”. (Gröndahl 2010, 123-124.) Maria liittää Afrikan Tuntemattoman kohdalla stereotyyppisesti ensisijaisesti metsiin sekä pelkoon ja vaaraan. Näin Tuntemattoman irrallisuus Marian omasta kulttuurista saa toiseuden ksenofobisen vieroksuksen leiman, joka ilmenee epäluuloisuutena ja kuvitelmina.

Tulkitsen, että juuri tämä henkilöhahmojen irrallisuus valtakulttuurista ja sen kyseenalaistaminen on *Vieraassa* avain toiseuden käsittelyyn, mikä on yksi teoksen kantavista teemoista kulttuurisen identiteetin kuvaamisessa. Vaikka *Vieraassa* kuvataan paljon transkulttuurisuutta ja kulttuurien hybridisyyttä, tehdään teoksessa myös ihmisten asenteiden kautta eroja kulttuurien välille. Tuntemattoman henkilöhahmon lisäksi tämä tulee esiin erityisesti Yasminan traagisessa sisäkkäistarinassa. Intersektionaalisesti teosta tarkastellen Yasminan kertomus on malliesimerkki siitä, miten valtarakenteet ylläpitävät toisiaan. Yasmina joutuu toisten lasten vakavasti pahoinpitelemäksi, eivätkä pahoinpitelijät ymmärrä tekojensa motiiveja, vaan ne ovat ulkoisesti opittuja.

Kirkkoherra on *Vieraassa* hahmo, joka kuvastaa valkoista heteronormatiivista kristillistä miesvaltaa. (V, 177.) Marian ja hänen välisessään dialogissa kirkkoherra tuo esiin rasismin peittelyn ja uhrin syyttämisen suomalaisessa yhteiskunnassa. ”Ongelmana ovat pikemminkin ne, jotka näkevät rasismia kaikkialla ja ovat valmiita palauttamaan jokaisen ihmisten välisen kiistan eriarvoisuuteen, tekemään siitä syrjintätapausten. Se vain kasvattaa kuilua eri ryhmien välille.” (V, 180.) Hän vähättelee ja mitätöi Marian havaitseman Yasmina kohdistuvan kiusaamisen ja rasismin kääntämällä ongelman Mariaan. Kirkkoherra on hierarkkisesti valta-asemassa sekä heidän kristillisessä yhteisössään että suhteessa Mariaan hänen työnantajanaan, ja käyttää valtaansa päättääkseen, että kenen ääni saisi kuulua yhteiskunnallisessa keskustelussa. Erityisesti hänen hahmossaan voi käyttää intersektionaalista, valtarakenteita tarkastelevaa lukutapaa, joka osoittaa miten myös

valtarakenteet liittyvät kulttuurisen identiteetin teemoihin teoksessa. Valta-asemassa oleva kirkkoherra käyttää toiseutta ylläpitäviä ja rakentavia sanavalintoja ja ilmaisuja, kuten: ” – – ja toisaalta tytön perheestä, heidän arvoistaan, niistä joita meidän kaltaisemme ihmiset eivät voi jakaa.” (V,178.) Näin hän jakaa ihmiset heidän ja meidän kaltaisiin, ja tällä ilmaisulla hän viittaa arvottavasti kulttuuriseen taustaan olettamuksiinsa tukeutuen. ”He ja me” -asetelman toisto teoksessa korostaa valtarakenteiden olemassaoloa ja tiedostamista kulttuurisen identiteetin etsinnän ja kuvauksen taustalla. Asetelman toistuminen myös korostaa sitä ihmisten välistä irrallisuutta ja etäisyyttä, joka *Vieraassa* tulee esille.

4.2 Kulttuurinen omiminen

R.A Rogers (2006) jakaa kulttuurisen omimisen (cultural appropriation) neljään tyyppiin: kulttuurinen vaihto (cultural exchange), kulttuurinen dominointi (cultural domination), kulttuurinen hyväksikäyttö (cultural exploitation) ja transkulttuurisointi (transculturation). Kulttuurisessa vaihdossa tasaveroiset kulttuurit, joilla on yhtä suuri valta-asema, vaihtavat tuotteita, symboleita ja rituaaleja vastavuoroisesti. Kulttuurisessa dominoinnissa taas valta-asemassa olevan kulttuurin elementtejä käytetään alisteisessa kulttuurissa valta-asemassa olevan kulttuurin pakottamina. Kulttuurisessa hyväksikäytössä valta-asemassa oleva kulttuuri omii alisteisemmasta kulttuurista elementtejä ilman lupaa tai vastavuoroisuutta. Transkulttuurisoinnissa taas muodostetaan kulttuurisia elementtejä useista kulttuureista, eikä näiden kulttuurista alkuperää ole enää mahdollista jäljittää vain yhteen alkuperään. Rogers kutsuu tämänkaltaisen transkulttuurisoinnin luovan hybridisiä muotoja. (Rogers 2006, 477.) *Vieraassa* nämä kulttuurisen omimisen tasot näyttäytyvät pitkin teosta monella tapaa ja ovat yksi kulttuurisen identiteetin kuvaamisen ja pohdinnan keinoista.

Marian pyrkimys tutustua äitinsä juuriin ja tuntemattomaan itsessään on hyvin valikoivaa ja paikoitellen karrikoitua. ”Minä luin että orpoja myydään uhrattavaksi” (V, 252.) Tämän kaltaiset lausahdukset ovat rasistisia ja epätarkkoja, oletuksia kulttuurista niiden ulkopuolisista lähteistä. Oikeastaan hän poimii afrikkalaisesta kulttuurista vain tanssin tutustuttavakseen. ”Kysyn onnistumisen rohkaisemana häneltä hänen kotiseutunsa uskomuksista, siitä miten rituaaleissa tanssitaan. Voiko hän opettaa minulle jonkun niistä tansseista.” (V, 89.) Ensimmäisellä kerralla aiheen tullessa esille Mélanie suhtautuu aiheeseen hieman huvittuneesti, mutta myöhemmin sekä hän että Tuntematon afrikkalaisamerikkalaisen kulttuurin edustajina kritisoivat tätä: ”Miten niin sanoudut irti? Et voi sanoutua irti siitä mikä sinua ei miellytä, jos hyväksyt muut tavat ja uskomukset.” (V,

252.) Mélanie myös kyseenalaistaa Marian mahdollisuudet ja todellisen halun ymmärtää uskomuksia ja kulttuuria: ”Jos haluat ymmärtää niitä uskomuksia, sinun on hyväksyttävä kaikki niiden piirteet eikä vain omaksuttava sitä mikä sinulle sattuu sopimaan.” (V, 155.) Voi siis todeta, että Maria pyrkii Rogersin termein transkulttuurisointiin tutustumalla afrikkalaiseen kulttuuriin tanssin kautta, mutta sortuu kulttuuriseen hyväksikäyttöön valitsemalla vain itselleen sopivia piirteitä sieltä täältä.

Oman kulttuurinsa edustajana Mélanieella on lupa ja mahdollisuus valita oma tapansa representoida kulttuuriaan ja kulttuurista identiteettiään. ”–Etkö sinä itsekkin tee juuri niin, opetat tanssia mutta hylkää perinteen? Otat sen mikä sinulle sopii? Mélanie näyttää yhtäkkiä miltei halveksuvalta. –Mistä sinä tiedät, opetanko näitä tansseja perinteen mukaan? Ehkä minä olen valinnut ne jotka haluan jakaa, loput olen hylännyt.” (V, 156.) Mélanie kyseenalaistaa kulttuurinsa traditiot, eikä anna niiden määritellä hänen omaa tapaansa toimia. Lainauksessa tulee esiin myös se, miten tietämätön Maria on Mélanien kulttuurista ja miten Maria perustaa monet ajatuksistaan oletuksiin.

Mélanien hahmo on sanoutunut irti osasta kulttuurinsa traditioista. ”–Esimerkiksi ympärileikkaustanssia. Vai haluatko sinä muka opetella sen? En usko.” (V, 156.) Hän osoittaa, miten osa traditioista ei sovi hänen arvomaailmaansa, eikä pelkää sanoutua niistä osista irti. ”Tiedätkö, hän oli ennen hyvin sidoksissa kulttuuriinsa. Hänen elämäntehtävänsä oli välittää sitä ihmisille. Sitten hänen poikansa katosi.” (V, 252.) Mélanie on kokenut henkilökohtaisen trauman, joka on ravistanut hänen arvo- ja ajatusmaailmansa. Tulkitsen, että Mélanien voi siksi ajatella modernin maahanmuuttajan symbolina, sellaisena joka ei epäröi kyseenalaistaa omaa kulttuuriaan ja tarkastelee sitä transkulttuurisen hybridin prosessin näkökulmasta. (V, 156.) Hänessä tapahtuu Bhabhan kuvaama kulttuurien välinen kolmas tila, jossa yksilö prosessin avulla muodostaa uuden kulttuurin. Mélanie edustaakin enemmän afrikkalais-amerikkalaista kulttuuria kuin vain toista, jotka itsessään ovat laajuutensa vuoksi kyseenalaistettavia käsitteitä:

Menemme Harlemin laitamille. Onko tämä se Afrikka, jonka Mélanie on valmis hyväksymään? Se on lastattu laivaan vuosisatoja sitten toisella mantereella, porteilla joilta ei ole paluuta, se on saapunut Kuubaan, Brasiliaan, Haitille; sieltä se on tullut etälävaltioihin ja sitten tänne. Se on kärsinyt, se on majoittunut Harlemissa, Bronxissa ja Bed Stuyssa ja East New Yorkissa, siltä on evätty pääsy tiettyihin kouluihin ja yliopistoihin ja sitten se on noussut kapinaan, vuosisatoja se on kerännyt oman arvontuntoa ja voimaa, keksinyt oman musiikkinsa. -- ja nyt kaikki jäljittelevät sitä ympäri maailmaa.

Onko tämä se Afrikka, jota Mélanie haluaa tunnustaa, uusintaa ja elää? Haluaako hän amerikkalaisen Afrikan? (V, 110.)

Lainaamastani katkelmasta päästään jäljittelyn kysymykseen osana kulttuurista omimista. Vaikka Marian toiminnan afrikkalaisiin juuriinsa tutustuessa voi tulkita sekä rasistisena että kulttuurisena hyväksikäyttönä, esittää teos Mélanien hahmon kautta problematisoivan kysymyksen myös kulttuurin autenttisuuden ihannoimisesta ja rajojen keinotekoisesta säilyttämisestä. Vaikka Mélanie on hylännyt tietyt kulttuurin osat traumaperäisenä reaktiona poikansa katoamisen myötä, on hänen ajatusmaailmansa kyseenalaistava. Hän haluaa poimia kulttuuristaan sen minkä hän itse tahtoo eli tanssin. (V, 156.) Tanssi on hänen keinonsa ylläpitää sidettään kulttuuriinsa omilla ehdoillaan ja tekee sen sekä tanssituntiansa kautta että Harlemin Dancehall-juhlien kautta. (V, 110.)

4.3 Kaksi kertomusta rasismista

Vieraassa esiintyy kaksi erilaista tarinaa rasismista, joissa aihetta lähestytään vastakkaisista näkökulmista. Yasminan tarinassa rasismi on syvästi yhteiskunnallista ja tässä tarinassa Maria taistelee rasismia vastaan. Maria yrittää herättää yhteisöään huomaamaan pieneen lapseen kohdistuvan rasistisen kiusaamisen ja väkivallan uhan, ottaa tytön siipiensä suojaan ja hän haluaa osoittaa myös tukensa tytön perheelle. Tuntemattoman tarinassa taas Maria kohtelee miestä rasistisesti ja esineellistävästi. Myös Maria itse kokee lapsena rasismia lapsuudessaan äitinsä alkuperän vuoksi: ”Ala-asteella minua haukuttiin mulatiksi. Kiusaamisella ei juuri ollut tekemistä ulkonäköni kanssa. Lapset vain tiesivät, että äitini oli kotoisin muualta.” (V, 15.) Marian lapsena kokeman rasismin kuvaus on teoksen alkupuolen ensimmäisiä rasismin kuvauksia, mutta rasismin ilmenemismuodot syvenevät ja monimutkaistuvat teoksen edetessä.

Vieras koostuu Marian sisäisestä puheesta, jonka vuoksi sitä voi Cohnin (1999, 49) määritelmän mukaan pitää sisäisen monologin romaanina. Päiväkirjamerkinnöissä kerronta vaihtuu Yasminaan ja näin hän saa oman äänen tekstiensä kautta. (V, 73.) Päiväkirjamerkintöjen kohdalla ei tule ilmi Marian reaktiot tai ajatukset niiden tarkastelijana, vaan ne on mahdollista lukea Yasminan omina tuotoksina. Näkökulman vaihdos on yksi teoksen kaunokirjallisista tehokeinoista, joilla tuodaan esiin rasismia, Yasminan kulttuurista identiteettiä ja sisäistä maailmaa.

Yasmina kuuluu sekä suomalaiseen että omaan kulttuuriyhteisöönsä, mutta ei kuitenkaan kumpaankaan. ”Isä anta mun saada joululahja!!!! MarIA kysy saaks anta mulle joululahja äiti sano et mun pitä saada ja vietä joulu. Koulussa Muhammad ei vietä eikä Abdullah ne mene

leiki pihalla ku meillä HOOSIANNA. MUT MÄ SAAN.” (V,108.) Tästä katkelmasta tulevat esille päiväkirjamerkintöjen lapsen kirjoitustapaa mukaileva tyyli, sekä kulttuurien risteyskohta, jossa Yasmina elää muodostaen Bhabhan hybridiyden ajatuksen mukaisesti omaa kulttuurista tilaansa. Joulujuhlaan osallistuminen yhdistää Yasminan suomalaiseen yhteisöön, mutta taas erottaa oman kulttuuriyhteisönsä lapsista. Hän saapuu juhlaan omasta muslimiyhteisöstään, mikä taas erottaa hänet kristityistä luokkatovereistaan. Yasminan päiväkirjamerkinnöistä tulee esiin länsimaisen jouluperinteen yhdistyminen hänen perheensä traditioihin ja uskontoon. Hän vertaa itseään hänelle samankaltaisesta kulttuurisesta taustasta tuttuihin lapsiin ja etsii omaa paikkaansa kouluyhteisössä. ”Hän halusi oppia maailman. Monta maailmaa.” (V, 93.) Teoksessa toistuu ”monen maailman” käsite, mutta Yasminan tapauksessa sen voi tulkita viittaavan useampaan kulttuuriin ja uskontoon.

Yasminan merkinnöissä on lapsenomaisen ilon lisäksi toinen puoli, kun hän kirjoittaa kokemastaan syrjinnästä ja kiusaamisesta. Kirjoituksiin ilmestyy huolta, yksinäisyyttä, ulkopuolisuutta ja surua lisää merkintä merkinnältä, jotka lopulta päättyvät ennen tapahtunutta pahoinpitelyä sanoihin ”MÄ EN PELKÄÄ.” (V, 225.) Päivämäärillä varustetut merkinnät piirtävät lukijalle aikajanan tapahtumista, joihin hiipii huolestuttavia piirteitä ennen lopullista väkivallantekoa. ”Nyt repun löysi kirjoitus mä ei kerro siitä se paha mieli / Mä juokse tai mee piilo me leiki välkälä nii ja mä oli paras kuka ei löytänyt mut vaikk kello soi.” (V, 108.) Yasmina jätetään toistuvasti leikkien ulkopuolelle ja hänen päiväkirjamerkintöihinsä alkaa ilmestyä raskaita sanoja, jotka eivät kuulosta lapsen puheelta.

”TER-RORI-STI PENIKKA on kirjota paperilla penika merkitsee pentu ESIM. koiraa tai kissa” (V, 73.) Lainauksesta käy selväksi, että Yasmina ei itsekään aivan tiedä mitä sana tarkoittaa, mutta jostain hän on sen kuullut. Tämä pohjustaa Yasminan tarinan teemaa rasismista sukupolvien välisenä jatkumona, jossa teot ovat opittuja mutta syyt epäselviä ja vierauden pelkoon eli ksenofobiaan perustuvia. Lapset toistavat vanhemmilta kuulemaansa erilaisuudenpelkoa ja rasismia, joiden syytä he eivät itsekään tiedä:

Leevi oli muiden selonteon mukaan ollut närkästynyt siitä, miten romanit saivat tulla maahan, tai ehkä sittenkin siitä, miten verorahoja syödettiin kreikkalaisille, tai sittenkin siitä, miten somalit eivät tehneet mitään toimeentulonsa eteen. Tai tarkemmin sanottuna Leevin isä oli, ja Leevi oli kuullut tämän lusikoidessaan muroja aamiaispöydässä ja juodessaan kaakaota iltapalalla. Vaikka Yasmina ei ollut romani tai somali eikä kreikkalainen, ajatusta oli pidetty hyvänä, koska olihan Yasmina toisenlainen kuin muut. (V, 258.)

Syy Yasminan kokemalle rasismille ja väkivallanteolle löytyy siis lasten kotoa, heidän vanhemmistaan ja heidän rasistisista lausahduksistaan, jotka ovat jääneet elämään lasten

mieliin ja siirtynyt heidän asenteisiinsa ja tekoihinsa. Vanhemmilta kuullut lausahdukset ovat ylimalkaisia ja faktaan perustumattomia rasisisia toteamuksia, jotka ovat lasten mielessä muuttuneet totuudeksi. Anna Rastas (2007, 51) kirjoittaa väitöskirjassaan juuri tästä ilmiöstä ja esittää kritiikkiä siitä, miten lasten maailman koetaan olevan immuuni rasismille.

Vieraassa tämä asetelma nostetaan suoraan esille kirkkoherran ja Marian välisessä dialogissa: ”- Entä jos he ovat aikuisia? Ei sekään olisi tavatonta. - Mutta jos he ovat lapsia, huoli on aiheeton.” (V, 179.) Rastas (2007, 51) esittää, että rasisisessa yhteiskunnassa lapset omaksuvat ennakoasenteita ja toimintatapoja, jotka siirtyvät heidän omiksi asenteiksi ja malleiksi heidän kasvaessaan. Tämä rasismien yhteiskunnallinen kehityskaari ilmenee myös *Vieraassa* Yasminan tarinan kautta ja korostaa teoksen teemaa ihmisten jakautumisesta kulttuurisen perimän mukaan tutun ja vieraan välille. Näin Yasminan tarinassa yhdistyy sekä vieraus ja erilaisuudenpelko että rasismien yhteiskunnalliset ulottuvuudet ja jatkumot.

Yasminan tarinaa on miltei mahdotonta lukea ilman sen kristillistä symboliikkaa, joka saa teoksessa ironisen ja yhteiskuntamme luterilaisen ajattelutavan kyseenalaistavan sävyn. Näin se on myös yksi kulttuurisen identiteetin kuvaamisen keinoista yhteiskunnallisena ulottuvuutena. Tulkitsen Yasminan olevan symbolisella tasolla yhä monikulttuuristuvan nyky-yhteiskunnan Jeesus-hahmo, jonka pahoinpitely on rinnastettavissa ristiinnaulitsemiseen ja koomasta heräämisensä ylösnousemukseen. Kristillistä kalenterivuotta mukailevat päiväkirjamerkinnot mukailevat tätä lukutapaa, esimerkiksi hänen viimeinen päiväkirjamerkintänsä on päivätty maaliskuun 28. päivälle. (V, 225.) Tämä päivämäärä sijoittuu kristillisessä kalenterissa pääsiäisen aikaan ja mahdollisesti Jeesuksen ristiinnaulitsemisenä pidettyyn pitkäperjantain aikaan. Myös hänen ystävänsä ”kääntävät hänelle selkänsä” kuten Jeesukselle tehtiin Raamatun tarinan mukaan. Yasminan ystävä Anna johdattaa hänet metsään ansaan ja näin kavaltaa hänet: ”-- ja eräänä iltapäivänä lasten mielestä oli ollut hauskaa, että Anna oli ikään kuin johdattanut Yasminan ansaan. Kukaan ei osannut kertoa, miksi tämä oli naurattanut, ehkä siksi, että Yasmina ei ollut heti tajunnut, oli vain luottanut.” (V, 257.) Yasmina jopa alistui pahoinpitelyynsä ja käytti Raamatusta oppimiaan sanoja ”autuaita olette te.” (V, 258.) Tämän voi tulkita rinnastukseksi kristillisestä opetuksesta niin sanotusti toisen posken kääntämisestä, sekä mukailevan Jeesuksen anteeksiantoa kavaltajilleen. Yasmina myös herää koomasta, jonka voisi tulkita metaforana Jeesuksen ylösnousemukseen. (V, 287.)

Edellisessä kappaleessa totesin Yasminan henkilöahmon kristillisen symboliikan saavan teoksessa jopa yhteiskuntaamme ironisoivia, ainakin kyseenalaistavia piirteitä. Tämä ironisuus tulee esiin tavassa, jolla kristinuskoa ja sen valtarakenteita kuvataan yhteiskunnallisella tasolla. Marian esimies, kirkkoherra, on hyvin patriarkaalinen hahmo konservatiivisena esimiehenä, joka kirkon vallan edustajana kääntää katseensa sivuun väkivallan uhalta ja tekee sen latelemalla kulttuurissamme tuttuja vanhoja latteuksia, kuten ”Rakkaudesta se hevonenkin potkii.” (V,179.) Kirkkoherra on autoritäärisessä asemassa, mutta Marian ja hänen välisessä dialogissaan hän irtisanoutuu kuitenkin vastuustaan yhteisössä: ”Voit lyödä minua Kirjalla päähän jos tahdot, mutta olen sen jälkeenkin sitä mieltä, ettei kirkon tehtävä ole suojella ihmisiä elämän tosiasioilta. –Tämän lisäksi on olemassa elämän tosiasioita, jotka jokaisen on hyväksyttävä, myös pienten tyttöjen.” (V, 178.) Dialogin ironisuus syntyy Marian esittämistä vastaväitteistä, joissa hän muistuttaa kirkkoherraa kristinuskosta rakkauden yhteisönä. Kuitenkin Yasmina joutuu tämän yhteisön hylkäämäksi sekä sen johtotason että yhteisön jäsenten puolesta Marian yrittäessä järjestää keskustelutapahtumaa aiheesta:

– Haluan esimerkkejä. Pitäisikö meidän mennä pitämään ihmisiä kädestä kauppakeskuksissa? Pitäisikö meidän mennä puhumaan Jeesuksen ruumiista metroasemille? Pitäisikö meidän mennä tuuppimaan poliiseja, suutelemaan tuomareita oikeusistuimiin ja poliitikkoja eduskuntaan jotta laki tulisi korvatuksi rakkaudella? Minun muistikuvissani tätä yritettiin jo kuusi- ja seitsemänkymmentäluvulla, eikä se onnistunut kovin hyvin. (V, 195.)

Marian ja seurakunnan välisestä dialogista voi lukea, että ajatus välittävästä yhteisöstä herättää yleisössä vastustusta, mikä on osa teoksessa esiintyvää kristilliseen lähimmäisenrakkauteen ja etiikkaan liittyvää ironiaa. Kuten Rastas huomauttaa, on rasistinen eriarvottaminen mahdollista juuri siksi, että rasismin vastustaminen on hyvin vaikeaa, sillä tämän vastustamisen tulisi perustua sen ajatuksen kyseenalaistamiselle, että jotkin erot oikeuttavaat eriarvoistamisen ja että nämä erot ovat essentialistisia (Rastas 2007, 102). Juuri tämä eriarvoisuuden ja rasismin vastustamisen vaikeuden paradoksi tulee esiin *Vieraan* tapahtumissa tässä seurakuntaan sijoittuvassa kohtauksessa. Kirkkoväki tyrmää Marian huolen viime aikojen vihamielisestä ilmapiiristä ja nimittää hänen kutsuaan yhteisöllisyyteen erilaisuuden ymmärtämiseen politiikaksi. (V, 193.) Yhteisöllisyyden politisointi ja yhteisön jäsenistä huolen kantamisen siirtäminen valtiolle esittää teoksessa suomalaisen yhteiskunnan kovana ja erilaisuudenpelkoisena, joka sortuu näissä piirteissään eriarvoistamiseen ja rasismiin. Kulttuurisen identiteetin näkökulmasta tarkasteltuna tämä luo teoksessa ahtaan

tunnelman transnationaalisen identiteetin ja kulttuurisen hybridiyden kannalta ja esittää suomalaisen yhteiskunnan tätä identiteettiä rajoittavana, jopa uhkaavana alustana.

Jos Yasminan tarina osoittaa *Vieraassa* rasismien yhteiskunnallisella tasolla ja sukupolvilta seuraaville periytyvänä piirteenä, niin Tuntemattoman tarinassa rasismi tapahtuu yksilötasolla. Tuntemattoman kohdalla rasismia toteuttaa vieläpä Maria itse, vaikka hän on aiemmin tehnyt kaikkensa taistellakseen rasismia vastaan. Siinä missä Yasminan tarinassa Maria yrittää kovasti herättää yhteisönsä ymmärtämään, että rasismia tapahtuu kaikilla yhteiskunnan tasoilla, myös lasten maailmassa ja pelkää ja suree tytön puolesta, niin Tuntemattoman kohdalla Maria sortuu itse omiin ennakkoluuloihinsa. Tulkitsen, että Yasminan ja Tuntemattoman tarinoissa esiintyvän rasismien muotojen vastakohtaisuus on tehokeino, jonka tarkoituksena on esittää kuinka torjutuksi ja lokeroituksi ihminen saattaa tulla vain kulttuurisen perimänsä vuoksi. *Vieraassa* tämä tapahtuu erityisesti erilaisuuden ja transnationaalisten tilojen kuvaamisen kautta.

Maria tapaa Tuntemattoman osallistuessaan afrikkalaisiin juhliin, joihin hän lähtee etsimään epämääräisesti ilmaistusti ”perinteitä”. (V, 100.) Marian New Yorkissa oleskelun ajan kestävä seksisuhteensa päättyy Marian rasistisiin syytöksiin, jotka perustuvat olettamuksille ja ennakkoluuloille. Kuten jo aiemmassa alaluvussa kirjoitin, niin Marian kiinnostus Tuntemattomaan on pelkästään seksuaalisuutta, ja tämäkin viehätys perustuu ainoastaan hänen vierauteensa ja erilaisuuteensa. ”Silmät. Niiden kahvinruskeudessa on aallokko ja tyyni syvyys, hän on niin mittaamattomasti toinen, että muutun entistä malttamattommaksi.” (V, 101.) Maria korostaa Tuntemattoman erilaisuutta häneen itseensä verraten ja nimittää hänet suoraan ”toiseksi”.

Molemmissa rasismia käsittelevissä tarinoissa on dialogeja, joissa korostuu valtasuhteet. Judith Butler (1999) korostaakin, kuinka dialogissa tulisi kiinnittää huomio valtasuhteisiin, jotka rajoittavat keskustelun tasapuolisuutta. Hänen mukaansa on vaarallista lipsua ajatusmalliin, jossa suoraan oletetaan, että keskustelun osapuolilla olisi yhtä lailla valtaa, sekä sama ymmärrys siitä, mistä yhteisymmärrys ja yhtenäisyys muodostuvat (Butler 1999, 20.) Valtasuhteiltaan epätasa-arvoiseksi dialogiksi voi lukea esimerkiksi Marian keskustelut kirkkoherran kanssa. ”Kirkkoherra kuunteli. Hän siirsi päättäväisesti papereita pöydällään yhteen pinoon, ikään kuin olisi halunnut ilmaista, että hän tiesi sanan paikan tässä instituutiossa. Aloin olla epätoivoinen.” (V, 219.) Maria ei saa heidän keskusteluissaan ääntään kuuluviin, sillä kirkkoherra ei ota hänen huoltaan Yasminasta todesta. Kirkkoherralla

kuitenkin olisi valta päättää myös toisin ja reagoida Marian huoleen takaamalla seurakunnan tuki Yasminalle ja rasisminvastaiselle toiminnalle. ”Olin yhtäkkiä hukannut kaikki vastalauseeni. Kirkkoherra katsoi minua silmälasiansa yli merkitsevästi.” (V, 220.) Maria sortuu itse samanlaiseen järkähtämättömyyteen ja valta-asetelman muodostamiseen keskustellessaan Tunteattoman kanssa. Hän on jo nimennyt mielessään Tunteattoman toiseksi ja näin itsensä korkeampaan valta-asemaan, kun hän esittää rasisia faktaa perustamattomia syytöksiä sekä mielessään että suoraan Tunteattomalle:

- Minä luin jostakin etteivät ihmisuhrit ole tyystin vieras ajatus teidän kulttuurissanne.
 - Ihmisuhrit, hän toistaa hämmästyneenä.
 - Niin, ihmisuhrit. Joskus joitakuita kaapataan, minä luin, otin selvää asioista. Ihmisiä viedään kotoa, lapsia vanhemmiltaan.
- Hän näyttää ärtyneeltä, ikään kuin olisi äkkiä oivaltanut etäisyytemme.” (V, 251.)

Maria käyttää argumentoinnissaan hataria lähteitä ja syylistää Tunteattontä hänen afrikkalaisista juuristaan. Hän astuu tämän kotiin ja esittää syytöksiä, joille hänellä ei ole esittää todisteita, sekä osoittaa Tunteattoman ”teidän kulttuurissanne” – ilmaisulla edustamaan koko afrikkalaista kulttuuria. Tunteattomalla ei ole mitään mahdollisuutta muuttaa Marian mielipidettä, sillä dialogista on riisuttu kaikki tasavertaisuus.

Intersektionaalisesti tarkasteltuna Maria rakentaa puheessaan valtaa yksinkertaistaen koko Afrikan edustamaan monimuotoisen maanosan sijaan yhtä kulttuuria. Omassa identiteetissään hän kyllä tunnistaa kulttuurisen hybridiyden ja sen monimutkaisuuden. Maria ei esimerkiksi itse identifioitu samaan ryhmään muukalaisvihamielisten seurakuntalaistensa kanssa, vaan pyrkii muuttamaan kulttuurissaan ylläpidettyjä asenteita ja erottautumaan yhteisöstään.

Vaikka Maria on kärsinyt itse keskusteluista, joiden valta-asetelman vuoksi hän ei ole saanut ääntään kuuluviin, hän toistaa tämän saman kuvion keskustellessaan Tunteattoman kanssa. Maria kokee valtuudekseen myös päätellä Mélanien näkökulman aiheeseen: ”Otan varmuuden vuoksi Mélanien näkökulman, sen jota hän ei itse puolusta tai edes myönnä, mutta tunnistaisi omakseen jos pääsisimme puhumaan asiasta.” (V, 251–252.) Näin Maria käyttää argumentoinnissaan pelkkiä oletuksia ja ”jostain lukemiaan” yleistäyksiä.

5 Kulttuurisen identiteetin symboliikka ja motiivit

5.1 Matkojen merkityksellisyys

Vesa Haapala (2013, 209) esittää symbolin olevan asia, joka esittää toista asiaa, jotka eivät ole sidoksissa toisiinsa reaali maailmassa. *Vieraassa* esiintyy toistuvia elementtejä, jotka näyttäytyvät symbolisia merkityksiä avaavina motiiveina. Tutkielmaani olen valinnut käsiteltäväksi peilien, matkojen, kristillisen uskontokuvaston ja tanssin merkitystasojen sisältämän symboliikan ja motiivien analysoinnin, sillä kuten jo johdanto-luvussa totesin, nämä kaikki liittyvät kulttuurisen identiteetin kerroksiin. Karoliina Lummaa (2007) erottaa motiivin ja symbolin toisistaan nimeämällä motiivin jotain konkreettista koskevaksi ilmaukseksi, joka liittyy teoksen sanomaan. Esimerkissään Lummaa käyttää runoa, jossa motiivilla on teeman ja kokonaisuuden kannalta merkittävä asema. (Lummaa 2007, 199.) Yrjö Hosiaislouma (2003) määrittelee symbolin olevan tunnusmerkki, joka edustaa jotain muuta kuin itseään, eli vertauskuvana abstraktille ajatukselle tai aatteelle. Symboli sisältää Hosiaislouman mukaan suuria merkityksiä pienessä tilassa. Hosiaislouma määrittelee motiivin toistuvaksi elementiksi, jolla on teoksen tematiikan kannalta merkityksiä rakentava tehtävä. Tällaisia voivat hänen mukaansa olla esimerkiksi tilanteet, aatteet, esineet tai kuvat. (Hosiaislouma 2003, 890.) Käytän samanlaista motiivin ja symbolin erotustapaa tulkitessani *Vierasta* tulkiten motiivit toistuviksi, tematiikkaa rakentaviksi elementeiksi ja symbolin abstraktien asioiden vertauskuvaksi, joka syntyy konkreettisissa asioissa. Tulkitseen matkat, peilit, tanssin symbolien sijaan motiiveina, sillä ne ovat teoksessa toistuvia elementtejä, joilla on teoksen tematiikan kannalta tärkeä merkitys. New York ja kristillinen kuvasto taas saavat symbolisia ulottuvuuksia.

Vieras alkaa sanoilla ”Sunnuntaina minä lähdin.” (V, 7.) On perusteltua väittää, että oikeastaan koko teos rakentuu tuon lähdön ympärille, ja sillä on merkittävä rooli sekä juonen että teeman kannalta. Teoksen lomittainen aikarakenne alkaa tuosta matkasta ja muodostuu eheäksi juonikokonaisuudeksi lopussa, kun tuo ensisivuilta alkanut matka on tullut päätökseensä. Teeman kannalta matkat ja lähteminen ovat olennaisia, sillä kaikki keskeisimmät henkilöhahmot Marian isää ja aviomiestä lukuun ottamatta ovat lähteneet maastaan: Maria, Yasmina, Marian äiti, Mélanie ja Tuntematon.

Kuten olen aiemmissa kappaleissa jo todennut, pääsee Maria New Yorkiin matkustaessaan myös tutustumaan kulttuurisen identiteettinsä tuntemattomaksi jääneeseen osaan. Tämän

vuoksi tulkitsen, että matka New Yorkiin on myös matka häneen itseensä, sillä suurkaupungissa hän voi anonyymisti tarkastella itseään kauempaa. Maria kuvittelee lähtiessään, kuinka lehdet kirjoittaisivat ”MISSÄ ON MARIA?” (V, 11) ja kuvitelmissaan hän identifioi itsensä pastoriksi muiden silmissä, mutta matkan edetessä hän kokee olevansa vain Maria: ”Astuttuani vieraalle maalle olin pelkkä Maria. Maria, vähät tutkinnosta. Vähät ristikorusta” (V, 17). New Yorkissa kukaan ei tiedä hänen ammattitaitaansa tai odota häneltä mitään, hän saattaa vihdoin muovata itsensä omanlaisekseen. Kerronnan kautta tuodaan vähä vähältä esiin, miten hän alkaa ottaa etäisyyttä virka-asemaansa ja hänen elämänsä hallinneisiin teorioihin. Näin matka-motiivi rakentaa minän uudelleen kertomisen teemaa.

Matkustaminen kuvataan ”takaporttina”, mahdollisuutena aloittaa alusta: ”Kun virkailija kysyi henkilöllisyystodistusta, hamusin hetken hädissäni passia laukustani. Oli se siellä, sivutaskussa: olen yksi niistä, jotka kantavat lähdön mahdollisuutta aina mukanaan.” (V, 8.) Jo lähdön mahdollisuus on jotain, minkä Maria on halunnut säilyttää mukanaan. Tulkitsen, että lähdön mahdollisuus jo ajatustasolla on *Vieraan* merkitystasoa tulkittaessa alkamaisillaan olevaa liikettä, joka mahdollistaa uudestisyntymisen: ”Olen aina rakastanut muuttoa. Ajatus siitä, että voi pakata mukaansa kaiken minkä tarvitsee uuden elämänsä rakennusmateriaaliksi ja hylätä turhan, on saanut minut muuttamaan elämäni aikana useita kertoja.” (V, 51.) Lähteminen, matkat ja muutto ovat motiiviksi luokiteltavia elementtejä, jotka saavuttavat teemaan kytkeytyvän merkitystason, joka viittaa tähän uudestisyntymiseen ja itsensä uudelleen määrittelyyn. Motiivin merkityksellistyessä abstraktinen merkitys muodostuukin motiivin kytkeytyessä teemaan (Lummaa 2007, 199). *Vieraassa* matka-motiivien merkitys syntyy, kun niitä tarkastelee niiden suhteessa teoksen identiteetin uudelleen rakentamisen teeman kautta, erityisesti kulttuurisen identiteetin tasolla. Matkat ja lähdöt kuvataan vanhasta irtautumisena sekä tilan vapautumisena uudelle ja itsestä löytyvälle vieraalle.

Maria kokee suurta tarvetta liikkua eteenpäin, lähteä kauas: ”Kun laiva saapui perille, tiesin jo, että minun olisi päästävä kauemmas.” (V, 14.) Liikkuminen ja matkustaminen kuvataan teoksessa pakottavana tarpeena, jota käsittelen alaluvussa 3.1 Nostalgia on kaipuuta kotiin selittämättömän kaipuun yhteydessä. Matka-motiivit liittyvät *Vieraassa* kaipaukseen, joka ei kuitenkaan ole ainoastaan nostalgista, ”kotiinpaluun” kaipausta, vaan myös hellittämätöntä kaipuuta kauas. Utopian kaipuu ja Marian tulkitsema äidistä välittynyt nostalgia muuttuvat

Marian hahmossa apodemialgiaksi, eli kaukokaipuuksi. Silja Vuorikuru (2007) kuvailee apodemialgiaa pakottavaksi tarpeeksi lähteä, kaipuuksi jotain tuntematonta kohtaan, joka on vastakohta kodille ja kaikelle totunnaiselle. Hän toteaa, että siirtolaisuus-motiivissa on usein mukana utopian tematiikkaa. (Vuorikuru 2007, 192– 193.) *Vieraan* matka-motiivien kontekstissa minä asettelisin tuon lauseen niin, että apodemialgiassa on mukana utopian etsintää. Tulen käsittelemään utopiaa *Vieraassa* lisää tämän luvun alaluvussa 5.3 Utopistinen New York.

Maria kokee, että liikkeessä pysyminen rauhoittaa häntä: ”Mihin minä menisin nyt? / Etsinkö taas sen melun, ko-kong ko-kong, sillä se rauhoittaa minut, en tiedä miksi. Hankkiudun asemalle, odotan junaa, se saa viedä minut minne haluaa.” (V, 33.) Liike on hänen tuntemansa apodemialgian tyydytystä, mutta paradoksaalisesti luo myös kuvaa siitä, miten tuota halua on mahdotonta koskaan kokonaan tyydyttää. Maria on viettänyt jo lapsuutensa matkatarinoita kuunnellessaan: ”Matkaa odotellessa meillä oli tarinat, joissa huutomerkit tanssivat niin, että joinakin iltoina oli miltei mahdotonta nukahtaa: Kerro lisää! Kerro lisää!” (V, 16.) Nostalgia-luvussa käsittelemäni äidin kokema koti-ikävä on kaipaustensa osalta samaa laatua Marian vaellushalun ja ikävän kanssa, sillä ne molemmat tavoittelevat utopiaa ja päätyvät vain loputtomaan liikkeeseen tai sen kaipuuseen. *Vieraassa* käsitelläänkin kaipausta ja matkantekoa myös tuskana: ”Joidenkin on helpompaa olla alati perillä. Sen voi ymmärtää, kun ajattelee miten paljon kaipuuta matkalla olijat joutuvat kestävänsä.” (V, 23.) Tämä sama tuska liittyy teoksessa sekä koti-ikävään että kaukokaipuuseen, nostalgiaan ja apodemialgiaan. Molempia sitoo yhteinen matka-motiivi, joka kuljettaa *Vieraassa* Marian sisimpään ja kulttuurisen identiteetin juurille.

Äidin isoäiti lähti kauan sitten valkoisen hiekan ja turkoosin meren ääreltä, meluisasta kaupungista, matkusti natisevalla lentokoneella meren yli tietämättä mitä oli vastassa. Vastassa oli elämä: tiskivuoroja höyryisessä keittiössä ranskankielisessä kaupungissa, kadunkulmassa hymyilevä poika joka vei äidin isoäidin syömään jäätelöä. Ja siitä alkoi tarina, äitini isovanhempien, ja minun ja veljeni tarina. (V, 44.)

Maria kuvaa isoisoäitiään matka-motiivin kautta, kuin tarinan alkuna. Matkanteko toistuu *Vieraassa* sukupolvien jatkumona ja yhdistävänä tekijänä, jonka Maria välittää teoksen lopussa myös syntyvälle lapselleen: ”Minulta saat muutakin: saat tämän kaipuun, muukalaisuuden vaikka olisit kotona, älä anna sen murtaa sinua sillä onnellisia ovat ne, jotka kantavat mukanaan montaa maailmaa.” (V, 299.) *Vieraassa* matkat kuvaavat henkilöhistoriaa ja kertovat heidän tarinaansa sekä raottavat kulttuurista taustaansa: jo isoisoäiti on lähtenyt merten takaa, äiti New Yorkista, Maria Suomesta. He ovat kaikki sukupolvien ketjun palasia, jotka ovat joutuneet menettämään äitinsä liian varhain ja jääneet vaille vastauksia. Tämä

vahvistaa tulkintaani matka-motiivista kulttuurisen identiteetin aukkojen täyttäjänä ja kaukokaipuun ilmentäjänä.

Oikeastaan kaipuun, sekä nostalgisen että apodemialgisen, voi teoksessa tulkita luovan matka-motiivin kautta linkin, jonka avulla on mahdollista saavuttaa yhteys menneisiin sukupolviin: ”Metrovaunun ystävällisen ikkunan heijasteissa yritän muistaa. Vihjettä, taukoa lauseiden välillä tai pitkää katsetta, säröä, josta äidin aiempi elämä olisi tihkunut esiin. Menen muistoissani keittiöön, auringon kiilaan, raitamaton turvalliseen säntillisyyteen.” (V, 144.) Matkustusvälineet, kuten metrovaunut, lentokoneet ja laivat tuovat teoksessa helpotusta ja kurovat yhteyttä menneeseen. Tulkitsen nämä matkustusvälineet osaksi sekä kaipuun että kulttuurisen identiteetin selvittämisen motiivikuvastoa. ”Poika skeittilaudan kanssa, ranskalaisia tyttöjä, jotka tutkailevat karttaa *merde, nous sommes perdues*. Ette te eksyksissä ole, te siunatut, muukalaiset. Te olette tässä. Juna tulee.” (V, 188.) Tavallaan suunnattomuuden tunne vieraalla maalla on siis Marian kokemusmaailmassa vapauttavin, perimmäinen olotila. Tuossa suunnattomuudessa ja päämäärättömässä kulkemisessa on läsnä mahdollisuus itsensä uudenlaiseen hahmottamiseen. Kaipaus eri muodoissaan ei kohdistu teoksessa ainoastaan New Yorkiin tai kaukaisiin maihin, vaan se on myös matkalla olemisen kaipuuta.

Teoksen alun lähtöasetelma kytkeytyy myös sen symboliseen nimeen: *Vieras*. Erilaiset matkantekoon liittyvät motiivit ovat apuvälineitä temaattisen tason rakentamiseen, josta löytyy elementtejä niin vieraudesta kuin kaukokaipuusta. Matkatarinat ovat sukupolvien välistä suullista kertomusperintöä, joilla on tärkeä rooli Marian muistissa ja kokemusmaailmassa hänen hahmottaessa kulttuurista historiaansa, sekä asetellessaan puuttuvia palasia kulttuuriseen identiteettiinsä. Matkojen vastakohtana esitetään paikallaan oleminen, joka ilmenee erityisesti pohjoisen pikkukaupungin henkilöiden kuvauksessa. (V, 79.) Maria etsii utopiaansa ja lähtee matkaan tavoitellakseen vastauksia menneisyydestä, mutta utopian rikkoutuessa äidin rakentaman nostalgian karistessa itse matka nousee määränpäästä tärkeämpään osaan teoksessa.

5.2 Uskonnolliset elementit

Matka-motiivin lisäksi *Vieraassa* on runsaasti uskonnollista symboliikkaa. Kristinuskolla on vahva vaikutus Marian kulttuuriseen identiteettiin, onhan hän ammatiltaan pappi, mikä määrittää hänen yhteisöllistä asemaansa. Maria on myös kasvanut kristillisessä kodissa pappi-

isän tyttärenä. Mari-Anna Pöntinen (2015) esittää kulttuurista jäävuorivertauksen, jossa kulttuurin näkyvä osa on vain pinnan yläpuolella hämmäyttävä huippu. Pinnan alle jää normit, arvot ja uskomukset. Pöntisen mukaan yhteiskunnallisena ja kulttuurisena vaikuttajana kirkot ulottuvat syvälle kulttuuriseen ainekseen. (Pöntinen 2015, 171.) Voi siis ajatella, että Marian identiteetti on rakentunut hyvin vahvan kristillisen kulttuuripohjan päälle ja se on suuri osa hänen määritelmäänsä itsestään: ”Tämä vaimo, joka ei ole enää niin nuori, nainen jonka määreitä kotona ovat pastori ja sielunhoitaja. Auttaja. Tukija. Pelastaja?” (V, 134.) Myös avioliitto on kristillinen sakramentti, jonka kautta Maria tarkastelee itseään pappeuden lisäksi. Pöntinen toteaaakin, että yhteisöjen kulttuurisella viitekehyksellä on tärkeä rooli siinä, miten yhteisön jäsenet hahmottavat maailmaa. Se muokkaa myös tapaa, jolla yhteisön jäsenet kokevat tietoisuutta itsestään. (Pöntinen 2015, 170.)

Matkan edetessä Maria kuitenkin alkaa henkisesti luopua pappeuden ulkoisista tunnusmerkeistä että henkisestä sitoutumisesta: ”Aamulla mieleeni tuli vastustamaton ajatus: voisin haudata virkapukuni pallomereen. Vai heittäisinkö sen yli laidan? Yhtä kaikki: kun astuisin mantereelle, olisin pelkkä Maria.” (V, 11.) Näin matkasta tulee siirtymäriitti kohti hänen minuutensa uusia määreitä. Hän riisuu ensimmäisenä kulttuurin ulkoiset ominaisuudet, mikä tarkoittaa hänelle papin virkapukua. Hän aikoo olla ”pelkkä Maria” ja hän lähtee selvittämään, että mitä kaikkea se tarkoittaa ilman papin virkapukua ja velvollisuuksia. Näin mielikuva virkapuvusta pallomeressä tulee ensimmäinen uskosta luopumisen symboli. Pallomereen jätetty virkapuku on myös ensimmäinen askel kohti uudenlaista etäisyyttä seurakunnasta ja kirkkoyhteisöstä.

Maria rinnastaa anorektisen herätyksensä uskonnolliseen herätykseensä. (V, 56.) Näissä molemmissa kokemuksissa on samaa pakkomielteisyyttä ja riuduttavuutta hänen elämässään. Ne molemmat myös häivyttävät hänen naiseuttaan ja kokevat sen joksikin, minkä ulkoisista merkeistä tulee kantaa syyllisyyttä. ”Käänsin iltaisin ennen nukkumaanmenoa katseeni taivaaseen, Ressu-pyjamassa, rintojeni nuput syyllisinä pyjaman kätköissä, ja kertosin syömiseni, mutta en ollut varma miksi tein niin.” (V, 56.) Nuoruudessaan Maria tuntee vierautta vartalonsa kehityksestä ja sen naisellisista merkeistä kuten kasvavista rinnoista. Syömisen säännöstelyllä hän löytää hallinnan tunteen ja yhteyden johonkin korkeampaan.

Niin: eikö nälkä lopulta ollutkin täsmälleen sama tunne kuin se polvet notkauttava olo, joka seurasi Jeesuksen läsnäoloa? Ikään kuin olisin kohonut hieman, avautunut.

Jonakin niistä aamuista, kun tunsin oloni huteraksi ja yhä osasin nimittää tuota oloa näläksi, kun pohdin mansikkajogurtin ja edamjuustovoileivän järkevyyttä, tein päätöksen. Nälkä, jota tunsin, ei ollut nälkää. Se oli siunauksellisuutta. Minulla oli tehtävä. (V, 57.)

Vaikka Maria parantuu syömishäiriöstä ja itsekin tunnistaa olleensa ”valon kevääksi”

luonnehtimanaan ajankohtana harhainen, tulee hänestä aikuisena pappi. Mielestäni Marian voi tulkita etsivän tuota samaa syömishäiriön ja uskoontulon tuomaa hurmoksellista oloa myös myöhemmin teoksen nykyhetken kuvauksessa esimerkiksi seksisuhteessaan

Tuntemattoman kanssa ja tanssimalla Mélanien tanssisalilla: ”En enää laske päiviä, onko nyt tiistai vai keskiviikko. Varpaani ovat rakoilla, päkiään on kerääntynyt heraa. Yhä yhä minä jatkan. – Olen kuluttanut kolmet trikoot, purkillisen talkkia.” (V, 213.) Maria antautuu samanlaiseen kiihkoon näissä hetkissä kuin nuoruudessaan syömishäiriön ja uskonnollisen herätyksen aikana, jolloin hän piti iltajumppaa rukouksena. (V, 208.) Molemmat näistä aikakausista liittyvät myös menetyksen jälkeiseen aikaan: nuoruudessa äidin ja aikuisuudessa Yasminan.

Marian luopumista kristillisestä yhteisöstään kuvataan teoksessa vaihe vaiheelta erityisesti nostamalla esille kristillisiä elementtejä, joiden merkitys Marialle muuttuu. Maria kuvailee esimerkiksi suhtautumistaan menneisyydessä suklaakeksiin alttarilla, jonka hän oli ajatellut haastavan ehtoollisleivän. Suklaakeksi ja ehtoollisleipä edustavat erilaisia maailmoja, ne ovat kyllä kulttuurin näkyviä ominaisuuksia, mutta Marialle niiden merkitys ulottuu kulttuurin syvimpiin osiin, myytteihin ja uskomuksiin. (Ks. Pöntinen 2015, 171.) Menneisyydessä Maria oli hätkähtänyt keksiä, mutta kontrastina nykyhetken ja menneisyyden välillä hän toteaa, että suhtautuisi keksiin nyt toisin:

Muistan yhtäkkiä, että joskus joku oli jättänyt alttarille suklaakeksin silloin kauan sitten, valon keväänä. Siinä se oli kaikkensa antaneen Jeesuksen Kristuksen jalkojen alla ikään kuin muistuttamassa, että ihminen on kykenevä tällaisiinkin aikaansaannoksiin, kekseihin, joiden tarkoitus ei ole ravita tai vapahtaa vaan ainoastaan ilahduttaa. Ikään kuin keksi olisi halunnut haastaa ehtoollisleivän: minä en ole Jeesuksen Kristuksen ruumis, minä olen vain marmeladilla täytetty ja suklaalla päällystetty herkku enkä mitään sen lisäksi. Silloin hätkähdin keksiä. Vein sen roskakoriin, varoin koskemasta siihen. — Nyt saattaisin pistellä sen suuhuni. (V, 286.)

Näin tämä kristillisen ehtoollisrituaalin pyhä Jeesuksen ruumiin symboli menettää Marian silmissä merkitysarvoaan, sillä hän on ottanut etäisyyttä yhteisöönsä. Hänen elämäänsä on New Yorkissa astunut Mélanien ja Tuntemattoman kautta muunlaisia tapoja löytää elämäänsä hurmoksellisuutta kuin kristinusko. Suklaakeksin ja ehtoollisleivän rinnastaminen toisiinsa ja Marian oman suhtautumisen kuvaus myös reflektoi symbolisella tasolla Marian dualistisen maailmankuvan murrosta. Dualistisen maailmankuvan mukaan henkinen ja hengellinen erottuu fyysisestä ja maallisesta. (Pöntinen 2015, 173.) Yllä lainaamani kohta on esimerkki

siitä, miten Maria on kokenut maallisten ilojen olevan erillään pyhästä ja hengellisestä, mutta esimerkiksi tanssiessaan hänen uskonsa ja sen fyysiset elementit joutuvat murrokseen.

Pöntinen esittää ajatuksen, jonka mukaan sellaisissa maissa, joissa kristinuskolla on pitkä vaikutushistoria, on sen alta haastavaa löytää omaa alkuperäistä uskontoa tai ajattelumalleja. Pöntisen mukaan halu liittyä vanhaan uskonnolliseen ajatteluun sekä samalla irrottautua kristinuskona on mahdollista nähdä uutena uskontona. Hän kutsuu tätä ilmiötä maailmankuvan muutokseksi uskonnon harjoittamisen sijaan. (Pöntinen 2015, 174.) Marian matkassa, jossa hän irtautuu uskonnollisesta yhteisöstään, on nähtävillä samankaltaisia piirteitä kuin Pöntisen teoriassa. Hylkäähän Maria kristinuskon symboli kerrallaan ja kiinnostuu afrikkalaisista hengellisistä traditioista. ”Ylleni puetaan värikäs kangas, se solmitaan kireälle. Saan eteeni lasin. Lasiin kaadetaan likaisen näköisestä pullosta kirkasta juomaa, minun on vain maistettava. Juon siemauksen. Vahvaa.” (V, 99.) Ehtoollisviinin tilalle tulee afrikkalaiseen rituaaliin valmistava juoma, sunnuntaimessun tilalle tulee jotain, mitä Mélanie kutsuu rituaaliksi. (V, 90.) Samassa luvussa on viitattu sunnuntaihin ja kirkkoon rientäviin naisiin, mikä luo kontrastin Marian entisen ja vanhan elämän välille. (V, 88.)

Tulkitsen sunnuntain messun ja viinin vaihtumisen afrikkalaiseen rituaaliin ja sen yhteydessä tarjottuun juomaan olevan osa teoksen uskonnollista symbolikuvastoa, joka kertoo omaa tarinaansa Marian kokemasta hengellisestä muutoksesta. Ristinmerkki eri muodoissaan on yksi teoksessa useasti toistuvista kristillistä motiiveista, joka liittyy symbolisella tasolla samaan uskosta luopumisen kertomukseen *Vieraassa*. Maria ei kerro Tuntemattomalle olevansa pappi, mutta pohtii virallisia velvollisuuksiaan maatessaan hänen sängyllään. ”En nouse. Piirrän sen sijaan hänen selkäänsä ristin. Hän kysyy naurahtaen, olenko kristitty. Hän tulee lähelle, sivelee näkymättömiä arpiani.” (V, 183.) Tulkitsen ristisymbolin sijainnin muutoksen korostamisen olevan osa tätä samaa kristinuskosta ja papin roolista irtaantumisen prosessia, kuin virkapuvusta luopuminen. Teoksen loppupuolella Maria lopulta luopuu papin virastaan palattuaan Suomeen. (V, 287.)

Neitsyt Maria on kristinuskossa moraalisen hyvyyden ideaalin symboli, jotain ylimaallista, johon tavalliset ihmiset eivät yllä. Kristillisessä perinteessä Neitsyt Marian symboli saattaa Jeesuksen ohella korostaa ihmisen syntisyyttä tämän potentiaalin sijaan (Woodhead 2004, 34). Maria kokee jo nuorena nimensä viittaavan Raamatun Mariaan, Jeesuksen äitiin. Kuten alaluvussa 2.2 totesin, kokee Maria jo nuorena kristillisen yhteisönsä kannustavan häntä

tukahduttamaan halunsa sukupuolensa tähden. Näin hän hahmottaa itseään kulttuurinsa luoman viitekehyksen kautta, jonka hän liittää nimensä raamatulliseen symboliikkaan. Maria kokee nimensä johdatuksena hänen pyhimykselliseen asemaansa kristillisessä lahkossa, johon hän teini-ikäisenä liittyy:

Oli pelkästään loogista ellei enteellistä, että meillä oli Seuraavan Saapumisen Seurakunnan ensimmäisissä kokoontumisissa läsnä Maria. Tämä Maria oli kiistatta neitsyt, ja yhden sunnuntaiaamun perusteella mahdollisesti myös armolahjalla siunattu.

Ääneen lausumatta oli selvää, että minun oli vaalittava puhtauttani, viattomuuttani, koskemattomuuttani ja synnittömyyttäni aivan erityisesti nimeni painon vuoksi. Eevan syntien tähden, Marian pyhyyden tähden. (V, 77.)

Näin Maria siis kokee, että hänen on nimensä vuoksi vaalittava moraaliaan ja synnittömyyttään. Tämä liittyy Woodheadin (2004, 34) kuvaamaan moraalisen puhtauden ideaaliin, joka kristillisessä symboliikassa kuvastaa Mariaa. Marian nimi liittyy myös *Vieraassa* myös kristilliseen katumuksen ja tunnustuksen teemaan, jossa Maria käsittelee syntien tunnustamisen perinteen sijaan suhdettaan Tunteemattomaan ja tarkastelee moraaliaan. ”On katumuksen aika, tunnustamisen.” (V, 133.) Katumus on yksi teoksen kristillisistä motiiveista, jota käyttäessään Maria yhdistää tunnustamisen muistoihinsa syömishäiriön ajalta sekä Tunteemattomaan. (V, 133.) Kokemuksissa on samaa ekstaattisuutta, jota käsittelin aiemmin alaluvussa 2.2 Sukupuoli kulttuurisen identiteetin elementtinä. Tunnustus-motiivin kautta nämä kokemukset liittyvät sekä yhteen että korostavat kristinuskon roolia teoksessa:

Ave Maria, rasisti, Ave Maria. Rasisti. Rasisti. Kuinka monta kertaa?

Minä varastin Ave Mariankin, en Oulun Lindexin rintaliivikonsulentilta joka hanakasti tunki koppiini ja kysyi oliko A65 oikea koko, vaan katolisilta. Kun olin käyttänyt kaikki katumisen keinot ja vähentänyt syömisissäni, minä varastin Ave Marian ja aloin toistella sitä. (V, 134.)

Maria rinnastaa Ave Marian käyttöön ottonsa varkauteen katolilaisilta. Sovituskoppi on hänen syömishäiriöajoilta tuttu rippituolinsa, ja mielessään hän tekee papin sijaan tunnustuksen sekä aviomiehelleen että peilikuvalleen. Hän tunnustele, saisiko toiston avulla syntinsä anteeksi. Rukouksen sijaan Ave Marian toistamisessa rasisti-sanojen kanssa on syyttävä sävy. Ave Maria ja rasisti samassa lauseessa tuovat esiin pyhänä pidetyn ja synnin välisen ristiriidan.

Maria nostaa toistuvasti esiin uhrin. Kristillisen kulttuurin viitekehyksessä kasvaneena hän tunnistaa Jeesuksen uhrauksen kristinuskossa. ”En osannut selittää hänelle uutta liittoa, sakramentin merkitystä, Jeesuksen ruumiin sovitushuria. Miten kertoa lapselle siitä, mitä on vuosituhansia väiteltä?” (V, 95.) Linda Woodhead (2004, 40) kuvailee ehtoollisperinteessä

kunnioitettavan Jeesuksen uhrautumista ihmiskunnan puolesta Jumalalle, ja kuinka viini ja ehtoollisleipä ovat Jeesuksen ruumiin ja veren symboleita. Maria ei kuitenkaan tunnista uhrausta omassa uskonnossaan ja kulttuurissaan sanan varsinaisessa merkityksessä, vaan syyttää siitä Tuntemattoman uskontoa: ”Minä luin jostakin etteivät ihmisuhrit ole tyystin vieras ajatus teidän kulttuurissanne.” (V, 251.) Tulkitsen, että uhri-motiivin ristiriitainen toistuminen puhetasolla kuvaa Marian kristillisen kulttuurin syvien osien vaikutusta häneen. Ne ovat häneen niin juurtuneita, ettei hän enää itsekään tunnista näitä.

Vieraassa on läpi teoksen läsnä kristillisen symboliikan taso. Kulttuurisen identiteetin näkökulmasta tarkasteltuna tämä kristillisen symboliikan taso osoittaa, kuinka syvällä kristinuskon arvot, perinteet, rituaalit ja näkyvät elementit ovat *Vieraan* kristillisessä seurakunnassa. Ne luovat kulttuurisen viitekehyksen, jonka kautta sen jäsenet sekä tarkastelevat itseään että etsivät paikkaansa yhteisössään. Vasta etäisyyttä tähän yhteisöön ottamalla Maria pääsee kokeilemaan itsensä määrittelyä ilman etuliitteitä ja muodostamaan käsitystään omasta hengellisyydestään.

5.3 Utopistinen New York

New York on osa Marian lapsuudenmaisemaa, vaikka hän ei koskaan lapsena fyysisesti käynytkaan tuossa kaupungissa. Piatti (2017, 250) esittää, että kun jokin paikka ei tunnu aivan todelliselta, se säilyttää tietynlaisen taian. Näin vaikuttaa käyneen myös Marian lapsuudessa kuulemien tarinoiden New Yorkille. Silja Vuorikuru (2007) määrittelee utopian olevan todellisuuden idealisointia ja utopistisen ajattelun olevan romantisoivaa ajattelua ja tuntemista. Hänen mukaansa utopiaan liittyy arkisesta juurtumisesta kieltäytyminen ja lähes uskonnonomainen ikuisuuden kaipuu. (Vuorikuru 2007, 187.) Juuri tällaisena New York esittäytyy *Vieraassa* Marialle ja hänen muistoissaan koko perheelle. Vuorikuru (2007, 188) nimittää kaipuuta utopian voimavaraksi. Tässä alaluvussa tarkastelen New Yorkin utopistisuutta ja symboliikkaa, sekä niiden vaikutusta kulttuurisen identiteetin esittämiseen.

Maria haaveilee kiertävästä maasta, jolle kukaan ei muuttaisi, mutta joka jäisi asumaan ihmisiin senkin jälkeen kun maa ja ihmiset fyysisesti lähtisivät maasta. (V, 10.) Tulkitsen tämän allegorisesti valmistelevan lukijaa ymmärtämään Marian kokemaa kulttuurisen identiteetin hybridiyttä ja sitä, kuinka ihmisen kokemat kulttuurit jäävät elämään hänen mukanaan. Maria käyttää myös New Yorkista usein kaupungin sijaan saari-nimitystä. New Yorkia pidetään amerikkalaisessa populaarikulttuurikuvastossa usein vapauden symbolina,

”kulttuurien sulatusuunina” ja ”kaupunkina, jossa kaikki on mahdollista”. New York on kuin yhtä suurta kontaktivyyöhykettä, jolla jatkuvasti luodaan siltoja kulttuurien välille ja omaksutaan aineksia useista kulttuureista. Näin saari-symboliikka viittaa teoksessa uusiin alkuihin ja kulttuurisen identiteetin kompleksisuuden teemaan:

Maa, jonka jätin taakseni, oli kadonnut mereen. Laiva halkoi hitaasti merta. Saavuimme Maarianhaminaan. Oli kuin saari olisi ollut se, joka liikkui. Jospa olisikin olemassa sellainen vaeltava maa. Se olisi matkalla veden laidalle ja kauemmas, päättymättömästi se kiertäisi, kohtaisi vastaan tulijoita, jotka voisivat nousta sen kamaralle. Kukaan ei muuttaisi saarelle, vaan saari muuttaisi ihmisiin, antaisi asua itsessään hetken ennen kuin jatkaisi matkaansa.

Itse maa olisi kaikille yhtä outo. (V, 10.)

New York on Marialle juuri tällainen, kaupungin sijaan oma maa, saari: ihmiset siellä ovat tulleet muualta ja ovat vierailijoita, se on kohtauspaikka, jossa kaikki ovat muukalaisia. Näin se sisältää vaikutteita kaikkialta ja muodostaa uuden tilan omalle, alati muuttuvalle kulttuurilleen. New York on muuttunut utopiaksi jo Marian lapsuudessa, se on kuin esimerkki Vuorikurun esittämistä utopian tunnusmerkeistä: idealisoitu ja romantisoitu kaukainen paikka, johon liittyy voimakkaita tunteita.

Kun äiti maalaili toisinaan meidän matkaamme tähän kaupunkiin, hän puhui katolle kiipeämisestä. Korkeuksissa me seisoisimme ja kaupunki antautuisi meidän allamme - kuiskisi mitä ikinä haluatte sen minä teille annan - ja me olisimme pelkkää iloa. Me vilkuttaisimme kauas Suomeen, Eurooppaan, sille elämälle joka on meille tuttu, olisimme hetken kaksi ihmistä jotka eivät kuulu erityisesti minnekään, eivät sinne eivätkä tänne vaan pelkästään taivaan alle. (V, 278-279.)

Maria muistaa äitinsä kuvailuissa New Yorkin haaveiden toteuttajana. Marian muistamisissa äidin tarinoissa New York on arjen ja tutun vastakohta, joka on osa utopian määritelmää. New York on näissä tarinamuistelmissa myös vapauttava, sillä tuon kaupungin yllä ei olisi enää jäljellä kipeää tekävää välitilaa, vaan siellä he olisivat perillä. Tutulle elämälle voisi vilkuttaa ja jäljellä olisi vain iloa. Siinä missä New York on Marian äidille hänen tarinoissaan nostalginen utopia, voi tätä tulkita myös niin, että nostalgian muotojen vastakohtana New York aiheuttaa Marialle apodemialgiaa eli tuskallista kaipuuta pois kotoa. Vaikka Vuorikuru esittää apodemialgian nostalgian vastakohtana, on niillä mielestäni paljon yhteistä, sillä niiden kaipausta on hyvin samankaltaista kaipuuta utopiaan. (ks. Vuorikuru 2007, 192.) Eihän Maria ole koskaan ennen käynyt fyysisesti New Yorkissa, mutta äidin esittämät nostalgiset tarinat New Yorkista ovat sytyttäneet Mariassa levottomuuden, utopistisen ikävän, joka

laittaa hänet matkustamaan kaupunkiin. Apodemialgian tuskaisuus ilmenee Marian kuvaillessa tulkintaansa huumeita käyttävästä miehestä: ”Hän haluaa kauas, mutta pääsee sinne vain ruumiinsa kautta, ja samalla jää sen vangiksi.” (V, 240.) Kaipuun ja ihmistä paikkoihin sitovan ruumiin välinen kipeä ristiriitaisuus tiivistyy tässä kadulla makaavassa hahmossa.

Maria ei pääse koskaan ihailemaan New Yorkia katolta käsin äitinsä kanssa, mutta hän saa kuitenkin kiivetä katsomaan kaupunkia ylhäältä käsin. Todellisuus rikkoo utopian, sillä siinä ei ole jäljellä pelkkää iloa, eikä kaupunki toteuta sille esitettyjä toiveita. Maria kiipeää paloportaita pitkin katselemaan kaupunkia huumeita käyttävän tytön kanssa, joka asuu epäsiistissä asunnossa. Maria osaa samaistua tytön onttouteen ja tämän riutuneeseen olotilaan kokemansa syömishäiriön kautta, vaikka viittaakin tytön riutumisen liittyvän muuhun kuin syömättömyyteen. (V, 42.) ”Tyttö näyttää keijulta, joka on hukannut elämänilonsa. Jos kaipuusta voitaisiin kutoa ihmishahmo, se olisi kiistatta tällainen: läpikuultava, lepattava, rajoiltaan ilmaan haipuva.” (V, 41.) Kuvaus voisi olla myös Mariasta itsestään hänen syömishäiriövuosiltaan tai kuvata hänen kaipaustaan ja rajojen menettämisen pelkoa. Tyttö on myös jostakin muualta kotoisin, kuten kaikki Marian New Yorkissa kohtaamat henkilöahmot. He katsovat tytön kanssa kaupunkia ja vapaudenpatsasta:

Vapaudenpatsas kohoaa kaukana oikealla, oma yksinäinen saarensa.

–Tiedätkö, se näyttää paljon suuremmalta täältä etäältä katsottuna, tyttö sanoo. – Kun menee lähelle, se on jotenkin vähäpätöinen. Pelkkä patsas. Ensimmäisellä viikolla, kun olin juuri saapunut tänne, menin yhdelle niistä risteilyistä. Se oli pettymys. (V, 43.)

Tyttö kuvailee amerikkalaisen vapauden symbolin näyttävän läheltä katsottuna vähäpätöiseltä ja osoittautuneen pettymykseksi. New Yorkin kuvaillaan toistuvasti pettävän ihmiset, jotka tulevat kaupunkiin haaveineen. (V, 32.) Kauempaa hienolta näyttävä vapaudenpatsas korostaa kaupungin etäältä tarkastelun utopistisuutta. Tämän voi tulkita myös laajemmin kuvaavan New Yorkin ja vapaudenpatsaan utopistista symbolia amerikkalaisessa kulttuurikuvastossa vapauden ja mahdollisuuksien ilmentäjänä. Utopian murentuessa Maria havaitsee, miten tuolla haaveidensa saarella ihmiset ovatkin yksin ja omien voimiensa varassa.

Kaupunkia katsotaan teoksessa ylhäältä päin myös Marian saapuessa kaupunkiin ja teoksen loppupuolella, jolloin hän kiipeää Mélanien kanssa sairaalan katolle katsomaan kaupunkia. (V, 278.) Näin Maria katsoo kaupunkia ylhäältä päin äitinsä haaveissa sekä matkansa alussa

että lopussa, kun utopia ja sen idealismi on karissut New Yorkista ja realismi tullut tilalle. Vasta silloin kaupunki muuttuu ensimmäistä kertaa ystävälliseksi: ”Mélanie taluttaa minua, ottaa melkein syliinsä ja kantaa. Kaupunki on yhtäkkiä nöyrä ja ystävällinen. Miten tuikkivat valot. Miten hiljaista kaikki on täällä, taivaan ja maan välissä.” (V, 278.) Näin kaupungin kuvaus muuttaa muotoaan Marian mielialojen mukaan. Tulkitsen kaupungin kuvauksen tarinankaaren sekä perspektiivin vaihteluiden liittyvän New Yorkin rooliin Marian kasvutarinassa.

Unenomainen tunnelma seuraa Mariaa New Yorkissa ja kerronnan ajassa liikkumisen myötä tekeekin tarinasta paikoitellen unimaista. ”Olenko valveilla vai unessa?” (V, 25.) Tulkitsen valveen ja unen rajamaan korostamisen metaforaksi kohti Marian matkaa itseensä ja identiteetin tuntemattomiin osiin. Johanna Krappe (2007) määrittää metaforan sekä siirtävän että lisäävän merkityksiä. Hänen mukaansa metafora mahdollistaa sellaisista asioista puhumisen, joita ei voida kuvailla kielellä suoraan tai joille ei löydy käsitteitä. (Krappe 2007, 146.) Maria on *Vieraassa* juuri tällaisten asioiden äärellä tavoitellessaan aukkoja äitinsä menneisyydessä ja vielä itsekään aavistamatta sitä matkaa, jonka hän tekee teoksessa itseensä. Tähän selittämättömään ja tuntemattomaan viitataan teoksessa jatkuvasti niin kaukokaipuun, ihmisyyden, nostalgian, uskonnon kuin tanssinkin kautta. New York muodostuu teoksessa symboliksi tälle kaikelle.

New York on ennen kaikkea elämän symboli: ”Tällainen tämä saari on: vaikka se on tulvillaan dramatiikkaa ja kuolemaa, se on ennen muuta niin täynnä elämää, että inhimillisten onnettomuuksien koko satumainen kirjo – sireenit, tuupertumiset, verenpurkaukset – katoaa sen uumeniin.” (V, 266.) Todellinen New York näyttäytyy alusta asti utopia-haaveiden vastakohtana, mutta samaan aikaan siihen sekoittuu kaikkea Mariaa kiehtovaa. Maria ei tavoittanutkaan äitinsä piirtämää utopiaa, mutta hän sai kiinni elämästään. Maria kuvailee New Yorkissa kokemaansa aistimaailmaa romantisoitun sijaan realistisesti ja näin tekee utopiaan rosoa alusta asti. Maria kuvailee New Yorkia tehden huomioita niin virtsaseinämisestä kuin sokerihöyryä, yhteiskunnan vähäosaisia sekä kuuluisuuksia. (V, 24–25.) Näin kaupungin vastakohtien kuvaus korostaa sen elämänhalua. Kuvatessaan New Yorkin ihmisiä Maria viittaa toistuvasti heidän kansalliseen tai etniseen taustaansa newyorkilaisuuden sijaan:

Haluaisin kertoa hänelle udusta, metromatkoista öisen kaupungin halki, miehestä joka soitti Metropolitan Avenuen asemalla banjolla Leonard Cohenin *Suzannen*. Haluaisin kertoa meksikolaisista, kiinalaisista, kolmannen polven bronxilaisista, Jackson Heightista, moskeijasta ja kirkosta jotka elävät vierekkäin kuin kaksi vanhaa ystävää, tästä väsymättömästä kaupungista joka näyttää mistä ihminen on tehty ja mihin ihminen kiinnittyy, hädissään, viimeisillä voimillaan, häpeämättä, vielä sittenkin kun toivo on menetetty. (V, 282.)

Tulkitsen muukalaisuuden tai jonkin muun kuin newyorkilaisen etnisen taustan korostamisen korostavan sekä New Yorkin symbolista merkitystä ”kansojen sulatusuunina” että Marian omaa teoksen alussa esitettyä saari-utopiaa. Moskeija ja kirkko elävät vierekkäin kuin vanhat ystävä ja kaikki tulevat jostakin muualta. Näin New York muodostuu teoksessa myös transkulttuurisuuden symboliksi. Marian esittämässä utopiassa saari ottaisi ihmiset vastaan ja kohtaisi heidät, antaisi heidän asua kamarallaan ja lopulta muuttaisi asumaan heihin itseensä. (V, 10.) Tältä osin hänen utopiansa siis toteutuukin, vaikka äidin maalaama jokaisen toiveen täyttämä kaupunki näyttäytyykin realistisempaan ja paikoitellen jopa groteskina.

Vieraassa New Yorkin kuvauksessa käytetään runsaasti personifikaatiota, esimerkiksi ”Äänekäs saari hengittää.” (V, 101.) Personifikaatiolla tarkoitetaan elottomien asioiden elollistamista ja inhimillistämistä, kuten saarta joka hengittää (Ratia 2007, 134). Hengittämisen lisäksi kaupunki muun muassa ”lupaa jokaisessa kadunkulmassa kaiken” (V, 109), eikä koskaan vaikene. (V, 26.) Personifikaation käyttö alleviivaa New Yorkin merkitystä Marian elämässä ja ajatusmaailmassa. Kaupungin kuvaus muuttaa myös muotoaan tarinan edetessä ja loppupuolella se saa jo lempeitäkin piirteitä kaupungin käydessä tutuksi.

Lopulta näin lentokoneen ikkunasta saaren. Siipi peitti näkymän, taas paljasti: tutut pilvenpiirtäjät kohosivat kohti taivasta, neulakärkinen korkeimmalle, taivaaseen piirrosta tekevä harppi. Kuin olisin saapumassa uneen, jonka olin nähnyt tuhansia kertoja, kuin olisin laskeutumassa lapsuuteeni, niin tuttu kaupunki oli, vaikken koskaan ollut sitä nähnyt. (V, 20.)

Uniin viitataan kuvakielisten ilmausten avulla lisäämällä niitä käsitteleviin lauseisiin konjunktioita. Ratia (2007, 123) esittää kuvakielisten ilmaisujen välittävän tunnejäljen jättävää tietoa. *Vieraassa* uni-vertaukset kertovat Marian tunnejäljestä, joka johdattaa hänet lapsuuteen ja utopistiseen kaupunkiin, jossa hän ei ole koskaan fyysisesti vierailut. Kielikuvien kautta syntyy teoksessa tunnelma unen, valveen, alitajunnan ja muistojen rajamaasta, jollaisena New York kuvataan teoksessa esimerkiksi aiemmin lainaamassani kohdassa. (V, 20.)

”Kävelen puistoon, sen vehmaus sokaisee minut hetkeksi: metakan keskellä metsä. Katusoittaja laulaa lapsuuteni unilaulua, *half of the time we’re gone but we don’t know where, we don’t know where.*” (V, 31.) Laulun sanat sopivat hetkeen, jossa Maria on hukassa suuressa kaupungissa. Juuri hetkeä aiemmin hän on tuntenut lievää kyllästymistä ja pettymistä, hälinää ja tilanteita, joissa hän tunnistaa erityisesti vierautensa. (V, 31.) Laulu palauttaa hänet lapsuuteen, muistojensa kautta äitinsä luo. Se on sekoitus Marian tunnistamaa kaupunkiin liittyvää nostalgiaa, hänen omaa kaukokaipuutaan ja New Yorkin utopistista

kuvastoa univiittauksineen. Tämä lisää tunnetta New Yorkin utopistisuudesta ja äidin läsnäolosta kaupungissa, kun Maria löytää lohduttavaa tuttua rauhaa katusoittajan laulusta. Näiden tulkitsen New Yorkin symboloivan myös Marian ajatusmaailmaa .

Maria kokee kaupungissa kulttuurista vierautta turistin roolinsa vuoksi. Hän kokee, ettei osaa kaupunkiin kuuluvia tapoja ja siksi hänen vierautensa korostuu. Hän tuntee kaupungissa yksinäisyyttä ja ulkopuolisuutta, kuten poiketessaan New Yorkin kirjoittamattomista säännöistä poiketessaan vaatekauppaan. Hän alkaa kertoa myyjälle päivästä ja tuntee häpeää huomatessaan virheensä:

Poika, joka innostaan päätellen näyttää syöneen lounaaksi paristoja, huudahtaa *how are you!* Aivan hyvin, kiitos kysymästä, mitä nyt hiukan nälkä. Kantapääni olen kävellyt rakoille, mutta muuta vaivaa ei ole.

Hän katsoo minua sääliä, tajuan virheeni. Nämä ihmiset eivät halua kuulla minun rakkuloistani, nälkästäni. He haluavat innostuneen vastauksen: *Im great, how are you?* (V, 31.)

Kaupunkilaisten tapa olla kuuntelematta muiden ongelmia on hyvin vastakohtaista Marian elämään verraten, sillä onhan hän ammatiltaan pappi. Vuorovaikutuksen keveys ja innokkuus muodostavat Marian mielessä kontrastin suomalaisuuteen: ”Jos he käyttävät kaikki superlatiivinsa pitkävetiseen perjantaihin, mitä he tekevät sitten, kun jotain todella poikkeuslaatuista tapahtuu?” (V, 31). Tämä päivittäisten pienten asioiden muodostama kulttuurisen vierauden tunne aiheuttaa säröä utopiaan, sillä vaikka Maria on mielessään matkannut kaupunkiin useita kertoja, ei hän silti tunnekaan sitä tai tavoita automaattisesti New Yorkin paikan henkeä.

Vaikka Maria vierastaa kaupunkilaisten tapoja ja asenteita, hän samaan aikaan alkaa mukautua niihin ja tavoittaa saarella tarvittavaa välinpitämättömyyttä. Jo teoksen alkupuolella Maria saakin neuvon kolumbialaiselta naiselta: ”- Ole niin kuin et välittäisi paskan vertaa.” (V, 35.) Välinpitämättömyys esitetään kyseisessä dialogissa välttämättömänä selviytymiskeinona New Yorkissa pärjäämisen kannalta. Välinpitämättömyyden vastakohtana nainen esittää välittämisen sijaan tuntemattomien armoille heittäytymisen ja sen pelottavana vaihtoehtona. (V, 35.) ”Tyttö ja poika suutelevat, sotkuinen nainen sylkee suustaan kirsikankiviä. En anna hänen onnettomuutensa tatuoitua mieleeni. Ehkä hänkin on joskus saapunut tänne haaveet horisonttinaan.” (V, 32.) Maria ei anna sotkuisen naisen kurjuuden koskettaa häntä. Haaveiden horisontin voi tulkita viittaavan joko amerikkalaiseen unelmaan tai sitten Maria samaistuu heihin, jotka saapuvat New Yorkiin etsimään unelmiaan. Myötätunnon puute kurjuuteen tämän lauseen yhteydessä voi viitata amerikkalaiseen

yhteiskuntaan laajemminkin ja siihen, että kaikki ottavat tietoisin riskin lähtiessään tavoittelemaan New Yorkiin unelmiaan. Maria korostaa kuvauksessaan amerikkalaisen unelman symbolin ristiriitaisuutta: ”Ja nyt jo minua käärtetään tarkkaamoon kuin sviittiin. Vakuutuksella saa tässä maassa taivasnäköm.” (V, 269.) Vakuutusrahat hän liittyy taivasnäkömään, minkä voi tulkita myös liittyvän teoksen uskonnolliseen kuvastoon ja dualismin purkautumiseen.

”Ja lopulta ottaisimme kertyneet rahat ja matkustaisimme sinne, Atlantin taakse, ja minä näyttäisin teille kaiken sen, kuka minä olin, millainen tyttö!” (V, 13). Minuus kuvataan paikkasidonnaisena, jonakin sellaisena, mikä on nähtävissä kaduilla ja kaupungissa. Mennyt aikamuoto antaa ymmärtää, että se osa minuudesta on jäänyt tuohon jopa utopistisia piirteitä teoksessa saavuttavaan paikkaan. Maria ei ole ainoa teoksen henkilöahmoista, jonka matkaa kuvataan teoksessa. Maria saa tietää isältään äitinsä salaista matkasta New Yorkiin 80-luvulla. (V, 146.) Vaikka Marialle oli välittynyt äidin tarinoista utopistinen ja nostalginen kuva New Yorkista, oli matka isän mukaan ollut ristiriitainen kokemus. ”Olimme jo matkalla. Äitisi oli soittanut heille, he olivat kutsuneet kylään. Mutta hän ei sitten lopulta halunnutkaan. Olimme muutaman korttelin päässä kun hän jänisti.” (V, 147.) Matkalla äiti oli päättänyt olla tapaamatta sukulaisiaan. Äiti oli palannut unelmiensa kaupunkiin, mutta kääntynyt takaisin sen kynnyksellä. New Yorkista oli äidillä jäljellä enää kaipuu ja tarinat.

New Yorkia kuvataan teoksessa usein perspektiivien kautta. Unelmien utopistinen saari saa erilaisia sävyjä sen mukaan, mistä suunnasta tätä utopiaa tarkastellaan. Liian läheltä katsottuna se rikkoutuu ja on pettymys, kuten vapaudenpatsasta kuvatessa. (V, 43.) Etäämmältä kaupunki näyttää taas siltä kuin se on unelmissa ja populaarikulttuurissa totuttu näkemään: ”Manhattan Bidge. Takana kaupunki kohoaa elokuvien näkökulmasta.” (V, 41.) Tulkitsen, että tämän perspektiivin ja utopioiden haaveellisen luonteen tunnistaminen on teoksessa onnellisuutta. Ihmiset, jotka oppivat tunnistamaan utopian ja hyväksymään sen, apodemialgian ja reflektiivisen nostalgian, esitetään onnellisina. Utopian läsnäolo ja vaaliminen voivat jo itsessään riittää onneen:

Jos haluaa tietää jotain unelmista, siitä miten päivien loputon seuraanto muovaa niitä, on matkustettava Queensiin. – Turkilaisten, bulgariaisten, ja kreikkalaisten kauppojen reunustaman tien päässä kohoaa Empire State Building. Se välkehtii. Sitten on katsottava bulgariaista kaupanmyyjää, joka harvoin käy saarella. Hän näkee sen kyllä, joka kerta purkaessaan hedelmäkuormaa, juostessaan näpistelijöiden perään. Hän pystyttää iltaisin telttatuolinsa kaupan eteen, polttelee kiirettömän tukapakan, näkee saaren siluetin, valot. Hänen on hyvä olla juuri täällä. Hänelle riittää, että hän näkee kaiken tapahtuvan. Hän ei tarvitse elämäänsä jännitystä. Hän tarvitsee pelkän näköm. Näkömästä hän muistaa, millaista oli olla lapsi ja kantaa haaveita mukanaan koulurepussa, värityskirjassa, pyyhkekumissa joka oli kätkeyty penaaaliin. (V, 34.)

Bulgarialainen kaupanmyyjä on Marian mukaan onnellinen nähdessään New Yorkin valot ja siluetin, mutta on tyytyväinen saaren ulkopuolella. Hänkin on muukalainen, saapunut muualta New Yorkiin ja on onnellinen siellä missä on, luonaan näkymä New Yorkista. Kaupunki tarjoaa hänelle nostalgiaansa ja hän ottaa sen vastaan, se palauttaa tunteen lapsuudesta. Bulgarialaisessa kaupanmyyjässä tiivistyy Marian oivallus teoksen loppupuolella onnellisuudesta paikkojen välillä: ”Minulta saat muutakin: saat tämän kaipuun, muukalaisuuden vaikka olisit kotona, älä anna sen murtaa sinua sillä onnellisia ovat ne, jotka kantavat mukanaan montaa maailmaa.” (V, 299.) Kaipuu ja useiden paikkojen läsnäolo on kaipuusta huolimatta *Vieraassa* onnellisuutta.

New Yorkin symboliikka sisältää *Vieraassa* useita tulkinnan tasoja, jotka liittyvät minuuteen, elämäniloon ja onnellisuuteen. New Yorkin utopiassa yhdistyy sekä nostalgia että apodemialgia, jotka sisältävät eräänlaisen tarinallisen opetuksen teoksen päähenkilön kasvutarinassa. Totesin alaluvussa 5.2 Uskonnolliset elementit, että Maria alkaa tunnistaa identiteetistään häntä itseä edustavia osia, kun hän ottaa etäisyyttä kulttuurisen yhteisönsä asettamaan viitekehykseen. New Yorkin perspektiivien monialaisuuden paljastuessa hän löytää utopian alta elämänilon, joka on lopulta hänen omaansa, eikä perustu enää muiden tarinoihin. ”Jätin pelkoni äänekkäälle saarelle, se lentelee yhäti siellä, kapealla kujalla tiiliseinien välissä kuin lepakko.” (V, 284.) Maria saa kokemuksensa haaveidensa saaresta, josta tulee teoksessa myös rohkeuden symboli.

5.4 Tanssi minuuden symbolina

Vieraassa tanssitaan paljon ja eri tavoin. Maria kuvailee muistoaan äidin tanssia malilaisen rumpalin soittaessa, ja Maria kokee tuon tanssin näyttäneen hänelle äidistä sellaisen puolen, jota hän ei ollut aiemmin nähnyt. ”En koskaan nähnyt äitiä niin onnellisena kuin hänen tanssiessaan. Kun Oulun balettikouluun tuli 1990 kevätlukukaudeksi kulttuurivaihtoon malilainen rumpali, äiti ilmoittautui kaikille kolmelle viikotunnille.” (V, 64.) Tulkitsen äidin tanssin raottaneen Marialle äidin minuutta ja kulttuurista taustaansa, raottaneen näkymää lapselta salattuun minuuteen äitiyden takana. Myöhemmin teoksessa afrikkalaiset tanssit luovat sukupolvien välisen jatkumon, kun Maria löytää vapautuneen tanssijan itsestään: ”Villi ole myös, saat sen minulta. Sen opin äänekkäällä saarella, vaikka kyllähän se minussa oli jo äitini peruina, jos olisin muistanut, miten äiti kohotti kätensä ja tanssi, tai nakkasi niskansa taakse ja nauroi.” (V, 298.) Afrikkalainen tanssi kuvataan vapauttavana ja jotain

villiä paljastavana, ensimmäisenä Mélaniekin opettaa Mariaa unohtamaan aiemman tanssihistoriansa säännöt. (V, 67.)

Afrikkalaisen tanssin vastakohtana teoksessa esiintyy baletti, jota Maria on tanssinut nuorena. Baletti kuvataan säännönmukaisena: ”Minulla oli omat harjoitukseni, tein plieni, tenduni ja rondini niin kuin käskettiin – –” (V, 64.) Myöhemmin Marian pitää opetella ulos liikkeiden sääntillisestä toistamisesta ja imitoinnista, minkä tulkitsen kulkevan rinnakkain hänen suomalaisen ja kristillisen arvo- ja sääntömaailman erkaantumisena Marian omasta minuudesta. Koen baletin ja afrikkalaisen tanssin tanssilajeina symboloivan kulttuurien vastakohtaisuutta, vaikka afrikkalaiseen kulttuuriin viittaaminen onkin problemaattista ja arvottavaa, sillä ei ole vain yhtä afrikkalaista kulttuuria. ”Yritän olla tekemättä itsestäni numeroa, vaikka jokin Melaniessa kutsuu juuri siihen: näkymään, kuulumaan, tanssimaan, olemaan olemassa.” (V, 53.) Afrikkalaisen tanssin myötä Maria opettelee uudenlaista olemisen tapaa entisen hillityn ja rajoitetun tilalle. ”Miten kepeästi liikkuvat nämä runsaslanteiset. He vain tarttuvat tahtiin kuin sekunnin ohi kiitävään kaareen ja venyttävät aikaa liikkeensä muotoiseksi. Missä on heidän kaipuunsa, heidän huolensa?” (V, 55–56.) Afrikkalaisen tanssin myötä hänen kaipuunsa ja määritelmien tarpeensa vähenee.

Alaluvussa 3.3 Ajan ja paikan problematiikka käsittelin ajan ja paikan suhdetta kulttuuriseen identiteettiin. Tuossa alaluvussa esittelemäni Alexanderin käsite paikan aistittavasta mutta sanoin määrittelemättömästä hengestä liittyy *Vieraassa* vahvasti tanssiin, joka sisältää teoksessa minuuden symboliikkaa. Tulkitsen, että tanssi on *Vieraan* maailmassa portti sanoin kuvaamattomaan osaan sekä paikkaa että minuutta. Tanssi on jopa ruumiista irtautumiseen verrattava kokemus teoksessa, mistä seuraava lainaus antaa hyvän esimerkin:

En muista jokaista kädenojennusta ja hypyn kantamaa, mutta ruumiini muistaa. Tai ehkä mitään menneisyyttä ei ole, ei ruumiini muistia: soluni ovat toiset, vereni toinen, ihoni toinen, hermoratani ovat järjestyneet uudestaan. Ne kurovat kiinni musiikin, heittäytyvät sen varaan vaikka jokin minussa epäro. Merkitsen rintakehälläni tahdin yhtä reunaa, jalkaterälläni toista, lantiollani kolmatta.

Voin päästää irti kaikista yrityksistäni selittää, mitä minulle nyt tapahtuu, ja miten hassua oikeastaan sanoa minä

Kaupunki välkkyi tuolla ihon alla tiivis sakea / läpinäkymätön voin kohottaa sen tarjolle kas tässä, / maailma / alttiuteni on hetken ilmaista / olkaa niin kuin ette olisi pudottakaa itsenne/ löydätte jotakin löytäkää se lattianrajasta tai / kurottakaa kattoon (V, 66.)

Tanssi esitetään kutsuna astua pois normeista ja säännöistä, mahdollisuutena nähdä ajan ja paikan läpi. Maailma ja kaupungit ovat tuntemattomina ihon alla, mutta heittäytymällä tanssiin ne voivat tulla hetkeksi näkyville. Näin tulkitsen tanssin symboloivan ihmisen ajatusmaailmaa, muistoja ja tuntemattomia osia, joihin on mahdollista saada yhteys, jos vain

uskaltaa heittäytyä. Ne ovat kuin ihmisyyden ”paikan henki”. Maria luo itseään uudelleen tanssin kautta ensin opettelemalla irrottautumaan itsestään, kaikesta oppimastaan ja kokemastaan tanssien. Mélanie opastaa Mariaa monessa kohdassa irrottautumaan manereistaan ja aiemmin opitusta: ” – Aloita hengittämisestä, hän sanoo. – Sitten voit siirtää huomiosi sydämeen ja siihen mitä se sinulle sanoo.” (V, 67.) Tanssin voi rinnastaa minuuden lisäksi myös elämään itseensä, sillä Mélanien opit ovat myös kehotuksia irrottautumaan menneestä ja luottamaan intuitioon. Samalla kun Maria alkaa päästä sisälle tanssiin, hän alkaa päästä sisälle itseensä. ” – Et ole *ikään kuin* mitään. Olet ja sillä selvä. – – Tämä tapahtuu nyt, nyt, minä lämpenen eikä ole enää mitään tarvetta sanoa minä, minä minä, sillä jokainen liike on todiste siitä.” (V, 89.) Tämän voi tulkita hapuilun ja muiden esimerkin seuraamisen lopettamisena ja uudenlaisen itsevarmuuden löytämisenä.

Tanssi on Marialle myös symbolinen apuväline hänen hengellisessä pohdinnassaan ja kaipuussaan. ”Taivas puhui minulle tänään. Tai ehkä juuri päinvastoin: ei tuonpuoleinen, vaan maailma, tämä. – – Tarvitsenko muuta kuin tämän päivän, ruokaa, rytmin?” (V, 70.) Hän käsittelee tanssin avulla uskonsa horjumista, joka alkaa Yasminan kokemasta väkivallanteosta. Kyseenalaistuksen ja hukassa olemisen jälkeen hän alkaa saada elämästä uutta otetta. Maria on viettänyt elämänsä etsien jotain äitinsä kuolemasta asti: sekä äitiään ja tämän menneisyyttä, että yhteyttä johonkin suurempaan, kuten Jumalaan. Tanssin kautta Maria alkaa nähdä oman itsensä ja ympäröivän maailman:

Viisi aistia. Mitä muuta ihminen tarvitsee kuin viisi aistia ja yhden päivän? Ei kaipuita, ei ounailuja. Olen onnellisempi kuin aikoihin. Ihminen voi astua tuntemattomalle maalle. Maa ottaa hänet vastaan. Hän on vieras niin kuin on vieras itselleenkin, niin kuin kantaa itsessään sitä vaiteliasta outoa, jolle ei ole nimeä. (V, 72.)

Maria oppii tanssin kautta kiinnittymään enemmän nykyisyyteen ja elämään vähemmän menneessä tai tulevassa. Niinpä kaikki se nostalginen kaipuu ja New Yorkin utopian synnyttämä apodemialgia, joita teos käsittelee, sekä äidin tarinan ja kulttuurisen identiteetin aukot, alkavat menettää Marian tanssin myötä yliotteensa ja merkityksensä hänen elämässään. Hän uskaltaa heittäytyä tanssimaan, vaikka hän on tehnyt kaikkensa säädelläkseen ruumistaan ja analysoidakseen kaikkea ympäröivää. Maria tekee matkoja paikkoihin ja menneisyyteensä, mutta etenkin hän tekee matkan minuuteensa.

Tanssin kanssa kulkee teoksessa rinnakkain peilien luoma merkityksellinen taso. Tulkitsen peilit symbolien sijaan motiiveina, sillä ne ovat teoksessa toistuvia esineellisiä elementtejä, joilla on teoksen tematiikan kannalta tärkeä merkitys. Maria on tottunut tarkastelemaan tanssiaan ja itseään tanssisalien peilistä jo lapsuutensa ja nuoruutensa balettiajoilta asti: ”Kun

tanssin balettia, Oulun Nuorisokulttuurikeskuksen peilit piirsivät minut esiin.” (V, 28.) Näin Maria rakentaa kuvaa itsestään peilien kautta. Michael Ferber (1999) toteaa, että peilien symboliikka ei muodostu vain siitä mikä heijastuksen saa aikaan, vaan tie tulkintaan näyttäytyy siinä, mitä katsoja peilistä näkee. Näkee hän sitten itsensä, totuuden, ideaalin tai kenties illuusion. (Ferber 1999, 124.) Ferberin tulkinta peilien symboliikasta on sovellettavissa myös *Vieraaseen*, vaikka tulkitsenkin peilit symbolien sijaan motiiveiksi. Maria etsii peileistä nimittäin kaikkea Ferberin nimeämää, mikä erityisesti liittyy hänen rajoihinsa: ”Olen eksyksissä. Minun on vaikea katsoa itseäni peilistä. Vanha ajatus kiskoo minua lattianrajaan kuin haarniska: olenko menettänyt rajani?” (V, 65– 66.) Tulkitsen, että rajoilla on jaettu symbolinen merkitys. Ne viittaavat sekä fyysisiin vartalon ääriviivoihin ja Marian ulkoiseen minäkuvaan, mutta myös Marian yhteisön luomiin normeihin ja näin hänen kulttuuriseen identiteettiinsä.

Maria kokee, että peilin kautta on mahdollista nähdä itsensä ohi mennen myös vieraana: ”Oli olemassa myös se outo silmänräpäys, toisinaan, useimmiten balettisalissa, jonka aikana onnistuin katsomaan itseäni peilistä ikään kuin vieraana. Olin *muu*. Olin *hän*.” (V, 30.) Näin hän tunnistaa jo varhain vierauden itsessään, mikä tapahtuu Ferberin osoittaman merkityksellistämisen kautta. Tulkinnassa nousee keskiöön näkymä peilissä. Tulkitsen, että rajojen menettämisen pelko liittyy siihen, että Maria ei ole vielä valmis kohtaamaan itseään ja minuutensa tuntemattomia osia, ja peili tuo hänelle sekä varmuutta että kuvastaa houkutusta ottaa selvää tuntemattomista osistaan. Maria kokee peilit tutuiksi ja luotettaviksi, hän voi ohjata niissä esiintyvää hahmoa. (V, 30.)

Peilit liittyvät myös Marian sairastamaan syömishäiriöön, jonka myötä myös vääristyneeseen kehonkuvaan. Tätä voi tulkita Ferberin peileihin liittämän symbolisen illuusio-määritelmän kautta. Maria ei tarkastele itseään ainoastaan tanssisalien peileistä, vaan tekee niin myös pakkomielteisesti sovituskopeissa ja muilta heijastavilta pinnoilta. Hän tarkastelee ääriviivojaan: ”Nousen ja katseeni osuu kuvajaiseen näyteikkunassa. Tarkistan nopeasti ääriviivani, epäily pinkoo minuun ja osuu vastaantulevan naisen katseeseen, olen lukevinani saman hänen hymyttömiltä kasvoiltaan.” (V, 17.) Tulkitsen tämän siten, että Maria näkee peilaavilta pinnoilta jotain tuttua, mutta tunnistaa myös vierauden, mikä rikkoo hänen mielikuvaansa itsekontrollistaan. Marian suhtautuminen peileihin on pakkomielteistä ja siksi tulkitsen peilien symboloivan myös Marian syömishäiriötä. ”Peilejä on joka seinällä. Tätä toivoinkin. Ja nurkassa, kahden peilin välissä, vanha rakkaani, säälimättömäni: saranapeili,

jonka voi kääntää esiin tarkastellakseen itseään takaakin.” (V, 28.) Marian pakonomainen suhtautuminen näkyy haluna tarkastella itseään joka puolelta peilin kautta.

Tanssin symboliikka *Vieraassa* on monitulkintaista, mutta kaikki tulkintojen säikeet liittyvät minuuteen. Tanssi voi merkitykseltään tuoda Marian lähemmäs itseään, mutta myös näyttää häntä yhteisöstään kumpuavat pidättelevät normit. Se on työkalu, jonka avulla Maria vapautuu ja pääsee käsiksi minuutensa kerroksiin. Näissä kerroksissa on hänen kulttuurinen identiteettinsä ja sen äidin perintönä kumpuava hybridi prosessi vaiheineen. Tämän työkalun avulla hän irrottautuu mukana kantamastaan äitinsä nostalgiaa ja utopian kaipuusta, tai ainakin hyväksyy New Yorkin utopistisen luonteen. Tanssi-symboliikkaan liittyvät tanssisalien kautta myös peili-motiivi, joka paljastaa hänen luonteenpiirteitään: epävarmuutta ja kontrollintarpeen, mutta myös vapaudenhalun ja rohkeuden.

6 Lopuksi

Mitä syvemmälle *Vieraaseen* ja kulttuurisen identiteetin monitahoisuuteen sukelsin tätä pro gradu –tutkielmaa kirjoittaessani, sitä paremmin ymmärsin miten laajan käsitteen kanssa olen tekemisissä. Aloittaessani selvittämään kulttuurisen identiteetin kuvaamisen keinoja kirjallisuustieteen näkökulmasta pääsin samalla tutustumaan kulttuurisen identiteetin laaja-alaisuuteen ja minulle hahmottui, miten loputtomasti näkökulmia ja tulkittavaa tämä aihe tarjoaa tutkimukselle. Se toi esille erityisesti nostalgian, sukupuolen performatiivisuuden, uskonnon, henkilökohtaisen minuuden kokemuksen ja olisi tuonut varmasti vielä paljon lisää, ellei tutkielmani pituus olisi rajallinen. Tämä toi tutkimukseen myös rajaamisen haasteen, sillä aihe kumpuaa lähes rajattomasti tulkinnan mahdollisuuksia ja näin se on mukana oikeastaan läpi teoksen kaikissa ulottuvuuksissa. Kenties parhaiten tämä läsnäolo tulee esiin seuraavassa katkelmassa:

On olemassa hetki, jona vain yksi ja sama, tämä tai tuo nainen. Hänen solunsa ovat kyllä muuttuneet vuosien saatossa, hän on siinä mielessä samanlainen identiteettiarvoitus kuin se vanha kreikkalainen ajatusharjoitus laivasta, jonka jokainen lauta vaihdetaan. — Nainen – aivan niin kuin mieskin – on tuo laiva: hän tietää vastauksen kysymykseen. Hän voi nimetä itsensä tiettyjen solujen jatkuvuuden tulokseksi. Hän on enemmän kuin noiden solujen jatkuvuus. Hän on muistojen, toiveiden ja pelkojen sykkivä monitahokas. — Silti: kaikki hänessä on minää, yhtä ihmistä. Hänen jatkuvuutensa perustuu paitsi solujen tunnolliseen paikkansapitävyyteen, myös kokemuksiin ja aavistuksiin. Minä, hän sanoo päivä toisensa jälkeen, eikä lainkaan epäile itseään. (V, 290.)

Kreikkalaisarvoitukseen viittaaminen tuo esiin identiteetin kerrostumien teeman *Vieraassa*: sekä naiseuden subjektin, muistojen ja haaveiden kautta se nostaa esiin nostalgian, mutta myös aavistusten kautta tulevaisuuden esiin. Tutkielmani alussa viitaan kulttuuriseen identiteettiin kerrostumien palapelinä ja sellaiseksi se myös osoittautui, kreikkalaisarvoituksen laivaksi. Rajaamisen haastavuudesta huolimatta tutkielmani myötä terävöityi teoksen merkittävimmät kulttuurisen identiteetin elementit ja niiden kaunokirjalliset kuvauskeinot.

Nostalgia ja sen tasot muodostivat analyysissäni vielä merkittävämmän roolin kuin olisin tutkielmaani aloittaessa kuvitellut. Nostalgia on teoksessa muistin kautta sekä laaja keino kuvata kulttuurista identiteettiä että työkalu kulttuurisen identiteetin moniulotteisuuden osoittamiseen. *Vieraassa* toistuva viittaus monesta maailmasta maiden liikkumisen välillä sisältää Dennisin ajatuksen nostalgiaa avaimenhaltijana useisiin menneisyyksiin. (ks.

Dennis 2010, 8.) Edeltävän sivun lainauksessa esiintyvät muistot, toiveet, kokemukset ja aavistukset, jotka kaikki rakentavat identiteetti-arvoitusta. Ne ovat teoksessa kytköksissä henkilöhahmojen omaan historiaan, mutta myös yhteisölliseen historiaan, jonka kautta he hahmottavat omaa kulttuurista viitekehystään. Maria ja hänen muistojensa läpi esitettynä myös hänen äitinsä kokevat kaipausta vaihtoehtoihin maailmoihin. ”En vielääkään tiedä miten ratkaisisin kaipuuni, kaipaen yhä toisaalle, maailmaan, tuolle puolen. Nämä pyörähdykset vievät minut äärimmäiseen reunaan.” (V, 216.) Tämä monia muotoja saava kaipausta on niin suurta, että siitä tulee osa heidän kulttuurisen identiteettinsä määritelmää, sillä se sijoittaa heidät pysyvästi väliin. Väitän, että tämä kaunokirjallinen vaihtoehtoisten maailmojen ja menneisyyden valintojen aiheuttama kaipausta on yksi niistä keinoista, joita alussa esitin toivovani löytää kaunokirjallisen kuvauksen kautta kulttuurisen identiteetin monialaisuuden määrittelyyn.

Kulttuurisen identiteetin kuvaamisen keinot *Vieraassa* ovat lähes yhtä laajat kuin käsite itse. Jo uskonnollisen kuvaston ja symboliikan analysointi kulttuurisen identiteetin kuvauksen kannalta olisi niin hedelmällinen alue, että siitä riittäisi yksinään aineistoa jatkotutkimukseen. Samoin sukupuolen esittämisen merkityksestä tai teoksen symbolisesta kuvastosta. Pakollisen rajauksen kautta pääsin kuitenkin tarttumaan myös näihin näkökulmiin ja oli mielenkiintoista huomata, miten nämä kaikki ovat vuorovaikutuksessa keskenään; kristinuskolla on teoksessa voimakas vaikutus Marian kokemukseen itsestään ja sukupuolestaan, ja teoksessa on läsnä voimakkaasti esiin tuleva symbolinen tulkintataso, jossa on puolestaan elementtejä näistä molemmista. Tämä kaikki liittyy sekä kulttuurisen identiteetin kuvaukseen että tuo uudenlaisia ulottuvuuksia sen hahmottamiseen.

Vieras viittaa teoksessa vierauteen sekä itsestä että muista. Tätä vierautta voi kutsua myös toiseudeksi. Toiseuden ilmenemismuotojen ja niiden kuvauksen analysointi *Vieraassa* on mielenkiintoista, sillä perinteisesti hieman jopa pelottavassa tai vähintäänkin arvottavassa valossa esitetty vieraus on teoksessa myös jotain, mitä kohti Maria myös pyrkii ja kaipa. Hän etsii tätä vierautta sekä itsensä, sosiaalisten suhteiden että paikan kautta. Se ilmenee nostalgiassa ja kapinassa yhteisön normeja kohtaan. Teoksen edetessä Maria irrottautuu äitinsä nostalgisten tarinoiden otteesta, jotka ovat luoneet hänen kulttuuriseen identiteettiinsä aukon lapsesta asti. Matka New Yorkiin on Marian pyrkimys muodostaa oma näkökulmansa tuosta hänelle utopistiseksi muuttuneesta kaupungista ja sen myötä hän tekee myös matkan itseensä tutustuen vierauteen itsessään.

Olisi kiinnostavaa tarkastella vielä lisää tutkielmani myötä havaitsemaani teoksessa esiintyvää ristiriitaisuutta, sitä miten esimerkiksi itseään kapinalliseksi papiksi representoidessaan Maria tulee mallintaneeksi ja ylläpitäneeksi yhteisönsä oletuksia naispapin ulkonäöstä ja arvopohjasta sen taustalla. Tässä on taustalla yhteisön normeista vapautumisen teema. Marian hahmo pyrkii lähes epätoivoisesti irrottautumaan vanhasta elämästään ja astumaan uuteen määritelläkseen itse oman maailmankatsomuksensa kulttuurisesta viitekehyksestään irrallaan. Kuitenkin teoksen myötä selviää, miten yhteisön normit, arvot ja uskomukset ulottuvat syvemmälle kuin on mahdollista niitä itsessään tunnistaa. Tämä tulee esiin esimerkiksi rasismien kuvauksessa ja siitä, miten Maria sortuu rasismien erilaisiin muotoihin itsekkin, vaikka taistelee Yasminan tarinassa sitä vastaan.

Kerrostumien transkulttuurinen identiteetti –luvussa käsittelen transkulttuurisuuden moniulotteisuutta. *Vieraassa* sijoitetaan sekä miljöön että henkilöhahmojen monikulttuurisen taustan myötä kontaktivähykkeelle, eli kulttuuristen välitilojen maastoon, jossa kulttuurit kohtaavat toisensa ja ovat hybridisessä prosessissa. Bhabha (1994, 2) esittää, että kulttuurisissa välitiloissa on mahdollisuus tutkia ja kehittää itseään sekä kulttuuria. Maria on teoksessa juuri tällaisessa välitilassa etsimässä itseään. Hän käy läpi sukupuolensa yhteiskunnallisista rajoitteista vapauttavaa muutosprosessia, joka kulkee rinnakkain hänen kulttuurisen identiteettinsä uudelleenmuotoutumisen prosessin kanssa. Hän esittää näitä identifikaatioprosesseja paikoitellen myös performatiivisesti. Sukupuolen performatiivisuus ilmenee esimerkiksi hänen seksisuhteessaan Tuntemattoman kanssa.

Rasismien kuvaus on yksi kulttuurisen identiteetin kuvaamisen keinoista, joita tutkielmassani etsin. Marian suhteessa Tuntemattomaan välittyy mitä erilaisimpia muotoja rasismista. Maria kutsuu miestä heidän suhteensa laadun huomioiden esineellistävästi ja halventavasti vain Tuntemattomaksi, mikä on eräs *Vieraan* tehokeinoista kyseenalaistaa kulttuurien välisiä valta-asetelmia. Samalla tavoin Maria yleistää afrikkalaisuuden puhumalla ”maannaisista”, traditioista ja perinteistä sen tarkemmin määrittelemättä mihin osiin hän tuota valtavaa mannerta viittaa. (V, 48.) Kuten tutkielmassani esitän, niin *Vieraassa* on luettavissa myös kaikkia Rogersin esittämiä kulttuurisen omimisen piirteitä, mikä johdattaa pohtimaan kulttuurienvälisyyden kompleksisuutta ja omimisen eettisiä rajoja. (ks. Rogers 2006, 477.)

Yasmina osoittautuu sivuhahmona tärkeäksi osaksi transkulttuurisuuden kuvausta. Hän on maahan muuttanut lapsi, joka on teoksen henkilöhahmoista ainoa, jota ei esitetä pelkästään Marian kokemusmaailman kautta, vaan myös hänen omien päiväkirjamerkintöjensä avulla.

Näissä merkinnöissä näkyy lasten oman populaarikulttuurin poimintojen ja kristillisestä juhlakulttuurista kiinnostumisen kautta hänen tarpeensa sopeutua suomalaiseen kulttuuriin. Kuitenkin tutkielmassani osoitan, miten tämä estää häntä kuulumasta täysin kumpaankaan kulttuuriin. Näin hän on kuin suoraan kolmannen kulttuurin lapsen kuvauksesta: hän ei kuulu täysin kumpaankaan kulttuuriin, vaan omaksuu piirteitä molemmista muodostaen niiden välissä oman, kolmannen kulttuurinsa (Pollock & Van Reken 1999, 20). Suomalaisessa kulttuurissa hän on muualta tullut, sopeutuja, mikä samaan aikaan etäännyttää häntä oman kulttuurinsa lapsista. Päiväkirjat kuvaavat hänen omaa, kolmatta kulttuuriaan, joka on Yasminan kulttuurisen hybridisyyden tila. Intersektionaalisesti tarkasteltuna Yasminan tarina paljastaa kristillisessä yhteiskunnassa ilmeneviä valtarakenteita ja niiden vaikutuksia yksilöiden elämään, valintoihin ja toimintaan. Yasminan yhteiskunnallisuus tulee ilmi myös erityisesti siinä, miten häntä kohtaan tehty väkivallanteko on sukupolvilta toisille siirtyneen rassististen asenteiden ja mallien perintöä. Hänessä yhdistyy vieraus ja erilaisuudenpelko sekä sen yhteiskunnalliset vaikutukset. Tulkitsen Yasminan olevan symbolisella tasolla yhä monikulttuuristuvan nyky-yhteiskunnan Jeesus-hahmo, jonka pahoinpitely on rinnastettavissa ristiinnaulitsemiseen ja koomasta heräämisensä ylösnousemukseen.

Vaikuttavimmaksi ja laajimmaksi kulttuurisen identiteetin kuvaamisen keinoksi osoittautui nostalgia ja sen tasot. *Vieraassa* on levoton tunnelma, jonka luo kipeästi ja kauniisti kuvattu kaipuu, joka on ikävää sekä kotiin että jonnekin tuntemattomaan. Kaipauksen tematiikka tiivistyy Eevan (2003, 111) käsitteeseen väärässä paikassa olemisen tunteesta, josta Maria kärsii ja hänen muistoissaan myös hänen äitinsä. Tutkielmassani paikan käsite muuttui rajoiltaan liukuvaksi tilaksi, kuten Eeva esittääkin sen kirjallisuudentutkimuksessa sijoittuvan. Tällä paikan problematiikalle löytyi tutkielmassani yhteys paikan hengen kuvauksen kanssa, joilla on merkitystä sekä teoksen nostalgian että symbolisen tulkinnan kanssa. Kukkosen (2007, 15) mukaan nostalgia muodostuu merkittäväksi osaksi kulttuurisen identiteetin määrittelyä erityisesti ajan kuluessa ja paikkojen vaihtuessa. Kerronnan tasolla *Vieraassa* liikutaankin aikojen ja paikkojen välillä Marian etisessä omaa eheyttään, johon kuuluu hänen kulttuuriseen identiteettinsä jääneet aukot. Marian muistoissa äidin restoratiivista nostalgiaa ja utopiaa sävyttävät tarinat New Yorkista luovat hänelle yhden lapsuuden miljöön lisää, vaikka hän ei ole koskaan käynyt siellä. *Vieraassa* onkin läsnä useiden menneisyyksien läsnäolo, joka vaikuttaa henkilöhahmojen transkulttuurisuuteen kaipauksen kautta.

Vaikka äidin kertomukset ovatkin epäluotettavia niiden nostalgisen sävyn ja välissä kuluneen ajan kautta, ovat ne tärkeä osa sitä, miten Maria tunnistaa itsessään vierauden. Nämä tarinat ovat osa myös Marian tapaa määritellä kulttuurinen taustansa ja representoida sitä. (V, 15). Nostalgialla on *Vieraassa* erilaisia rooleja, joista tulkitsen kolmen nousevan erityisesti esiin. Ensinnäkin nostalgian ja sen sävyttämien muistijälkien kautta Maria ylläpitää muistoaan äidistään, ja rakentaa mieleensä kuvaa äidistä ja tämän kulttuurisesta taustasta. Toinen nostalgian taso muodostuu Marian muodostaessa kuvaa omasta kulttuurisesta identiteetistään ja erityisesti niistä osista, joihin hän pääsee enää käsiksi vain muistoissaan elävien äidin tarinoiden kautta. Nämä kaksi tasoa muodostavat yhdessä nostalgian kolmannen, kokoavan funktion äärelle. Marian mielikuvat äidistä, hänen tarinoistaan ja niiden vaikutuksesta omaan kulttuuriseen identiteettiinsä johdattavat Marian matkalle New Yorkiin ja Bhabhan kuvaamaan kulttuuriseen välitilaan, jossa hän voi muodostaa itse oman näkökulmansa kulttuurisesta taustastaan. Näin nostalgiset tarinat ja niistä luopuminen toimivat Marialle ylläkkeenä luopua tarinoista ja lähteä itse ottamaan selvää yhteydestään New Yorkiin.

Merkittäväksi kaunokirjalliseksi kulttuurisen identiteetin kuvaamisen keinoksi tutkielmassani nousi symbolien ja motiivien luoma merkitysten taso. Valitsemistani näkökulmista luokittelen symboleiksi New Yorkin, tanssin ja uskontokuvaston. Ne muodostavat teokseen oman vertaiskuvallisen lukutavan abstrakteille käsitteille, jotka luovat uusia merkityksiä, kuten uskonnollisen murrostilan. Motiiveiksi luen matkat ja peilit, sillä ne ovat teoksessa toistuvia elementtejä, jotka muodostavat *Vieraassa* kaipuun ja itsensä etsimisen tematiikkaa. Matka-motiivi rakentaa uudestisyntymisen ja itsensä uudelleen rakentamisen teemaa, jossa matkat ja lähdöt irtauttavat vanhasta ja tekevät tilaa uudelle. Kaipauksen teemaa ylläpidetään matkojen kautta, ja se liittyy sekä nostalgiseen koti-ikävään että kaukokaipuuseen. Matkan avulla Marialla on mahdollisuus täydentää aukkoja hänen kulttuurisessa identiteetissään ja etsiä yhteyttä kuolleeseen äitiinsä. Teoksen edetessä myös matkasta itsestään tulee matkakohdetta tärkeämpi elementti.

Vieraan uskonnollinen kuvasto ja sen sisältämä symboliikka on niin runsasta, että se olisi yksinään riittänyt pro-gradu -tutkielman aiheeksi. Uskontokuvaston symboliikan lähempi tarkastelu paljastaa kristinuskon juurten syvyyden Marian ajatusmaailmassa ja toimintamalleissa, vaikka hän papin virastaan teoksessa luopuukin. Lähestyessäni alaluvussa 5.2 Uskonnolliset elementit uskontoa Pöntisen jäävuorivertauksen kautta paljastuu arvojen ulottuvan niin syvälle, että Maria ei itsekään enää tunnista mikä osa hänen ajattelustaan

juontaa kristinuskosta ja mikä on olemassa valmiiksi hänen omassa identiteetissään. Kristilliset elementit, kuten Marian nimi, ehtoollisleipä ja ristinmerkki symboloivat teoksessa Marian uskon murrosta. Tämä tapahtuu hänen oman suhtautumisensa muutoksen kautta, sillä Maria hylkää teoksessa kristillisiä symboleita yksi kerrallaan. Ottaessaan etäisyyttä suomalaiseen kristilliseen yhteisöönsä Maria pääsee määrittelemään itsensä ilman papin ja vaimon etuliitteitä.

New York -symboliikan tulkitsen rosoisuudestaan huolimatta viittaavan minuuteen, rohkeuteen ja elämäniloon. Kaupunki on saavuttanut Marian elämässä utopian mittasuhteet, jotka hän on luonut äitinsä tarinoiden kautta. New York on Marialle idealisoitu ja romantisoitu haaveiden kaupunki, jonka kiiltokuvamainen pinta karisee matkan myötä kaupungin tarkastelun perspektiivien vaihtuessa. Maria käyttää New Yorkista myös saarimimitystä, joka korostaa kaupungin utopistista merkitystä hänen haaveillessaan muukalaisten kohtaupaikasta, jolle saisi halutessaan hetkeksi astua. (V, 10.) New Yorkilla on niin vahva rooli, että kaupunki muuttuu Marian kuvauksen sisältämän personifikaation kautta kuin yhdeksi henkilöahmoista. Tulkitsen New Yorkin myös kulttuurisen hybridiyden symboliksi.

Mélanien järjestämien tanssituntien avulla Maria oppii luopumaan kontrollintarpeestaan ja unohtamaan aiemmin itselleen luomat säännöt. Hän opettelee toistamisen ja imitoinnin sijaan löytämään omat liikkeensä, harjoittelee jopa uudenlaista olemisen tapaa. Tulkitsen, että tanssin avulla Maria pääsee minuutensa kerroksiin, joihin hän ei löytäisi muuten. Tanssi onkin *Vieraassa* mielen tuntemattomien kerrosten symboli ja ajattelun apuväline. Maria oppii tanssiessaan kiinnittymään nykyhetkeen, mikä vähentää hänen tarvettaan kiinnittyä äitinsä nostalgisiin tarinoihin. Näin tanssilla on tärkeä merkitys Marian itsensä uudelleenmäärittelyn matkalla. Tanssin symboliikan rinnalle sijoittuu myös teoksen yhtenä motiivina toimivat peilit, joiden kautta Maria hahmottaa itseään ja rajojaan. Maria uskoo, että peilien kautta hän voi nähdä myös vilahduksen vieraudestaan. Ulkonäön sijaan Marian tapa tarkastella itseään peileistä paljastaa lukijalle enemmän hänen luonteenpiirteistään, epävarmuudesta ja kontrollintarpeesta, mutta myös vapaudenhalusta ja rohkeudesta. Näin peili-motiivi liittyy identiteetin rakentamisen teemaan.

Vieras on kulttuurisissa välitiloissaan monipuolinen alusta kulttuurista identiteettiä koskevalle jatkotutkimukselle. Aihetta voisi lähestyä esimerkiksi uskonnon kuvauksen kautta, eli minkälaisin keinoin aihetta kuvataan *Vieraassa*, ja millaisia vaikutuksia tällä on kulttuurisen identiteetin näkökulmaan. Mainitsin jo aiemmin, että tulkitsen Yasminan

moderniksi Jeesus-hahmoksi, ja tätä olisi mielenkiintoista tutkia syvemmin. Feministisen kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta sukupuolta ja sen performatiivisuutta teoksessa voisi tutkia lisää, sekä niiden sidoksia kulttuuriin ja identiteettiin. Marian kapinallisuus vahvistaa vastakkaisista pyrkimyksistään huolimatta patriarkaalisten normien ja oletusten olemassaolon, ja tätä ajatusta olisi jatkotutkimuksen kannalta kiinnostavaa tarkastella. Marian pappeus ja siitä luopumisen prosessi ovat myös hedelmällisiä teemoja kulttuurisen identiteetin näkökulmasta, ja tästä saisi varmasti näkökulmia mahdolliseen lisätutkimukseen.

Teos sisältää ruonomuotoisia kohtia, joiden analysointi minun oli tilan rajallisuuden nimissä jätettävä tutkielmani ulkopuolelle. Tulkitsen näiden runomuotoisten kohtien kertovan omaa tarinaansa muun muassa vieraudesta ja elämän muodostumisesta, minkä vuoksi olisi kiinnostavaa tutkia, että merkityksellistyvätkö ne myös kulttuurisen identiteetin näkökulmasta. ”(sikeässä unessasi sinun salaisiin rihmastoihisi tatuoituu tuhatkertainen mahdollisuus sinä olet olemismuodoista olemattomin ja täydellisin sillä aika ei vielä ole nakertanut sinua tai rakentanut)” (V,100.) Myös ajan ja paikan problematiikkaan löytyisi varmasti lisätutkittavaa näistä runomuotoisista kohdista, kuten esimerkiksi äskeisen lainauksen aikaviittauksista on luettavissa.

Tutkimukseni läpi kulkee Bhabhan ajatus kulttuurien välitiloissa tapahtuvasta hybridisestä liikkeestä, ja tuo tila *Vieraassa* tarjoaisi kiinnostavan näkökulman jatkotutkimukselle. Ovathan *Vieraan* miljööt kontaktivyöhykettä, joilla useammat kulttuurit kohtaavat. Minuuden kokemuksen, kulttuurisen identiteetin transkulttuurisuuden ja matkasymboliikan tiivistää Marian ja Mélanien välinen dialogi teoksen loppupuolella: ” – Tuletko sinä koskaan takaisin, hän kysyy. – Ehkä joskus. Vaikka minusta tuntuukin että jos tulen, olen jo joku muu.” (V, 279.) Kulttuurinen hybridisyys ja transkulttuurisuus ovat tiloja, jotka pysyvät liikkeessä säilymättä samana, eivätkä tule koskaan valmiiksi.

Lähteet

Kohdeteos

Pulkkinen, Riikka 2012. *Vieras*. [=V] Keuruu: Otava.

Tutkimuskirjallisuus

Ahokas, Pirjo 2003. Kohti uutta etiikkaa: mustan naisidentiteetin hybridisaatio Alice Walkerin romaanissa *Meridian* Pirjo Ahokas & Lotta Kähkönen (toim.) *Vieraaseen kotiin. Kulttuurinen identiteetti ja muuttoliike kirjallisuudessa*. Turku: Digipaino. 40–60.

Alexander, Neal 2017. Senses of Place. Tally, Robert T (toim.) *The Routledge Handbook of Literature and Space*. New York ja Lontoo: Routledge.

Bammer, Angelika 1995. Xenophobia, Xenophilia. Gisela Brinker-Gabler (toim.) *Encountering the Other(s): Studies in Literature, History and Culture*. Albany: State University of New York Press.

Bhabha, Homi K. 1996. Cultures in Between, Stuart Hall, Paul Gay (toim.), *Questions of Cultural Identity*. Lontoo: Sage.

Bhabha, Homi K. 2004. *The Location of Culture*. New York ja Lontoo: Routledge.

Boym, Svetlana 2001. *The Future of Nostalgia*. USA: Basic Books.

Butler, Judith 2002/1999. *Gender Trouble: Tenth Anniversary edition*. New York ja Lontoo: Routledge.

Butler, Judith 2004. *Undoing Gender*. New York ja Lontoo: Routledge.

Cohn, Dorrit 1999. *Fiktio mieli*. (Distinctions of Fiction) Tampere 2006: Tammer-Paino Oy.

Gröndahl, Satu 2010. Erilaisuuden kokemuksesta moniarvoisuuteen – romanien ja matkaajien kirjallisuus Pohjoismaissa. Eila Rantonen (toim.) *Vähemmistöt ja monikulttuurisuus kirjallisuudessa*. Tampere 2011: Tampereen Yliopistopaino – Juvenes Print. 106–131.

Eeva, Sara 2003. Paikantamisen problematiikka osana kreolinaisen kulttuuri-identiteettiä Jean Rhysin romaanissa *Wide Sargasso Sea*. Pirjo Ahokas ja Lotta Kähkönen (toim.),

Vieraaseen kotiin. Kulttuurinen identiteetti ja muuttoliike kirjallisuudessa. Turku: Digipaino. 111–133.

Haapala, Vesa 2013. Lyriikan kuvallisuus. Aino Mälikalli ja Liisa Steinby (toim.), *Johdatus Kirjallisuusanalyysiin*. Vantaa: SKS. 208–235.

Hall, Stuart 2011 (1996). *Questions of Cultural Identity*. Stuart Hall ja Paul Du Gay (toim.) Los Angeles 2011: Sage.

Hosiaislouma, Yrjö 2003. *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.

Krappe, Johanna 2007. Monimerkityksinen metafora Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa (toim.), *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Tampere: Vastapaino. 145–164.

Kukkonen, Pirjo 2007. Nostalgian semiosis. Riikka Rossi ja Katja Seutu (toim.), *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista*. Helsinki: Dark Oy. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1137, 13–50.

Kähkönen, Lotta 2003. Valkoisuus kriisissä: rotu, sukupuoli ja luokka Joyce Oatesin novellissa ”White Trash”. Pirjo Ahokas & Lotta Kähkönen (toim.) *Vieraaseen kotiin. Kulttuurinen identiteetti ja muuttoliike kirjallisuudessa*. Turku: Digipaino. 82–110.

Llena, Carmen Zamoarno 2013. Transnational Movements and the Limits of Citizenship: Redefinitions of National Belonging in Joseph O’Neill’s *Netherland*. Irene Gilsenan Nordin, Julie Hansen ja Carmen Zamorano Llena (toim.), *Tanscultural Identities in Contemporary Literature*. New York: Rodopi.

Lummaa, Karoliina 2007. Symboli ja allegoria, Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa (toim.), *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. (Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa, toim.) Tampere: Vastapaino. 191–212.

Madrid, Arturo 2007. Diversity and Its Discontents, Barbara A. Arrighi (toim.), *Understanding Inequality. The Intersection of Race/Ethnicity, Class And Gender*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers. 61–70.

Piatti, Barbara 2017. Dreams, Memories, Longings, Robert T. Tally (toim.), *The Routledge Handbook of Literature and Space*. New York ja Lontoo: Routledge. 246–255.

Pollock, David C., Ruth E. Van Reken 1999. *The Third Culture Kid Experience : Growing up Among Worlds*. Yarmouth, Me : Intercultural Press.

Pöntinen, Mari-Anna 2015. Kulttuuri, uskonto ja valtasuhteet kirkkojen välisessä lähetysyhteistyössä. Vuola Elina (toim.), *Uskonto ja kehitys: näkökulmia suomalaiseen kehitysyhteistyöhön ja –tutkimukseen*, Helsinki: SKS.

Rantonen, Eila 2010. Maahanmuuttajat ja kirjallisuus Suomessa ja Ruotsissa. Eila Rantonen (toim.), *Vähemmistöt ja monikulttuurisuus kirjallisuudessa*. Tampere: Tampere University Press. 163–194.

Ratia, Taina 2007. Runon kuvakielisyyden ulottuvuudet. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa (toim.), *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Tampere 2007: Vastapaino. 121–143.

Rogers, Richard A. 2006. From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation, *Communication Theory*, 16/2006.

Sevänen, Erkki 2004. *Cultural Identity In Transition. Contemporary Conditions, Practices And Politics of A Global Phenomenon*. Delhi: Nice Printing Press.

Vuorikuru, Silja 2007. Minä ikävöin maahan, jota ei ole. Utopia Aino Kallaksen novellissa ”Lasnamäen valkea laiva”, Riikka Rossi ja Katja Seutu, (toim.), *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista* Helsinki: Dark Oy. 168–200.

Walder, Dennis 2010. *Postcolonial Nostalgias: Writing, Representation and Memory*. New York ja Lontoo: Routledge.

Woodhead, Linda 2004. *Christianity. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.